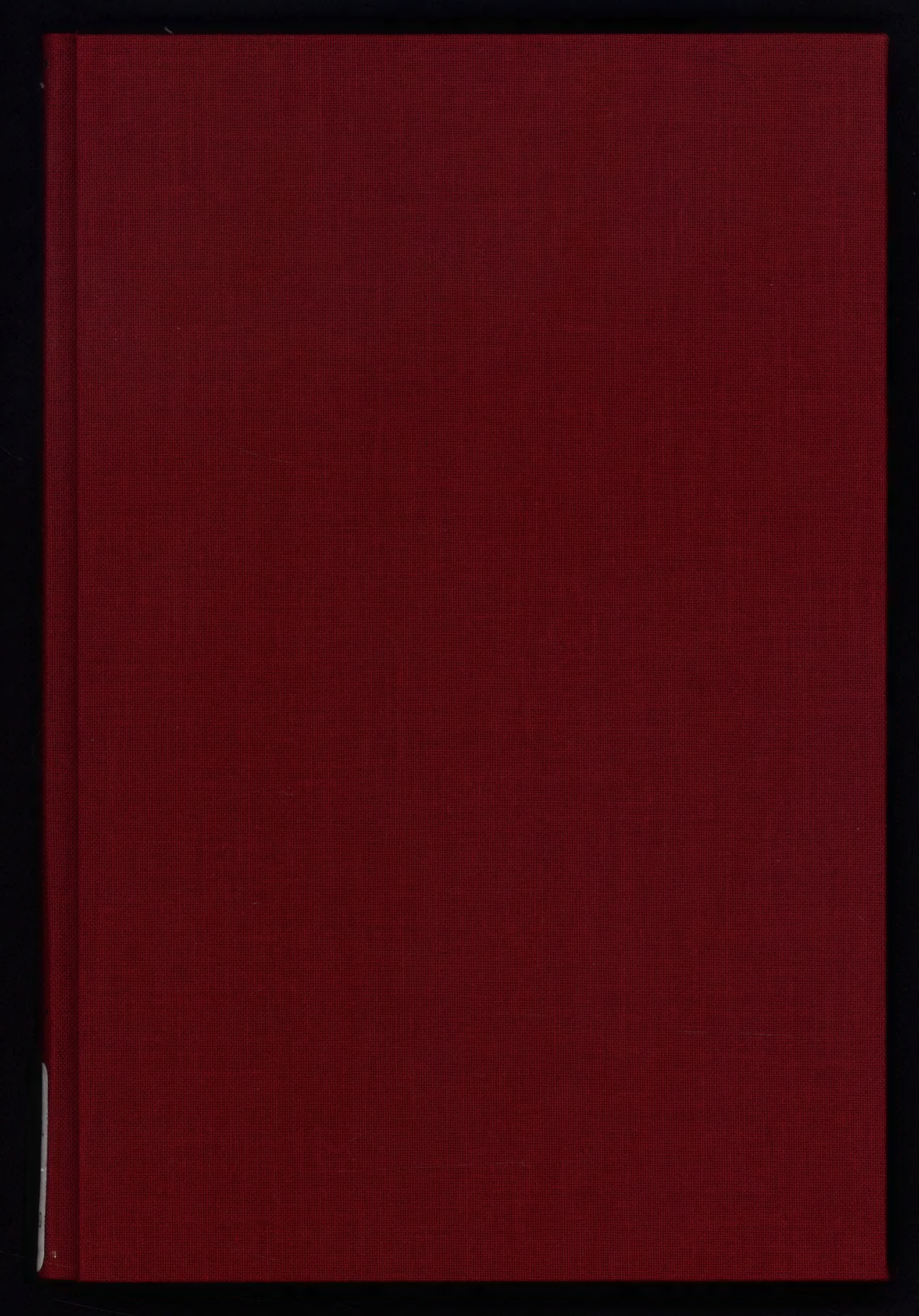
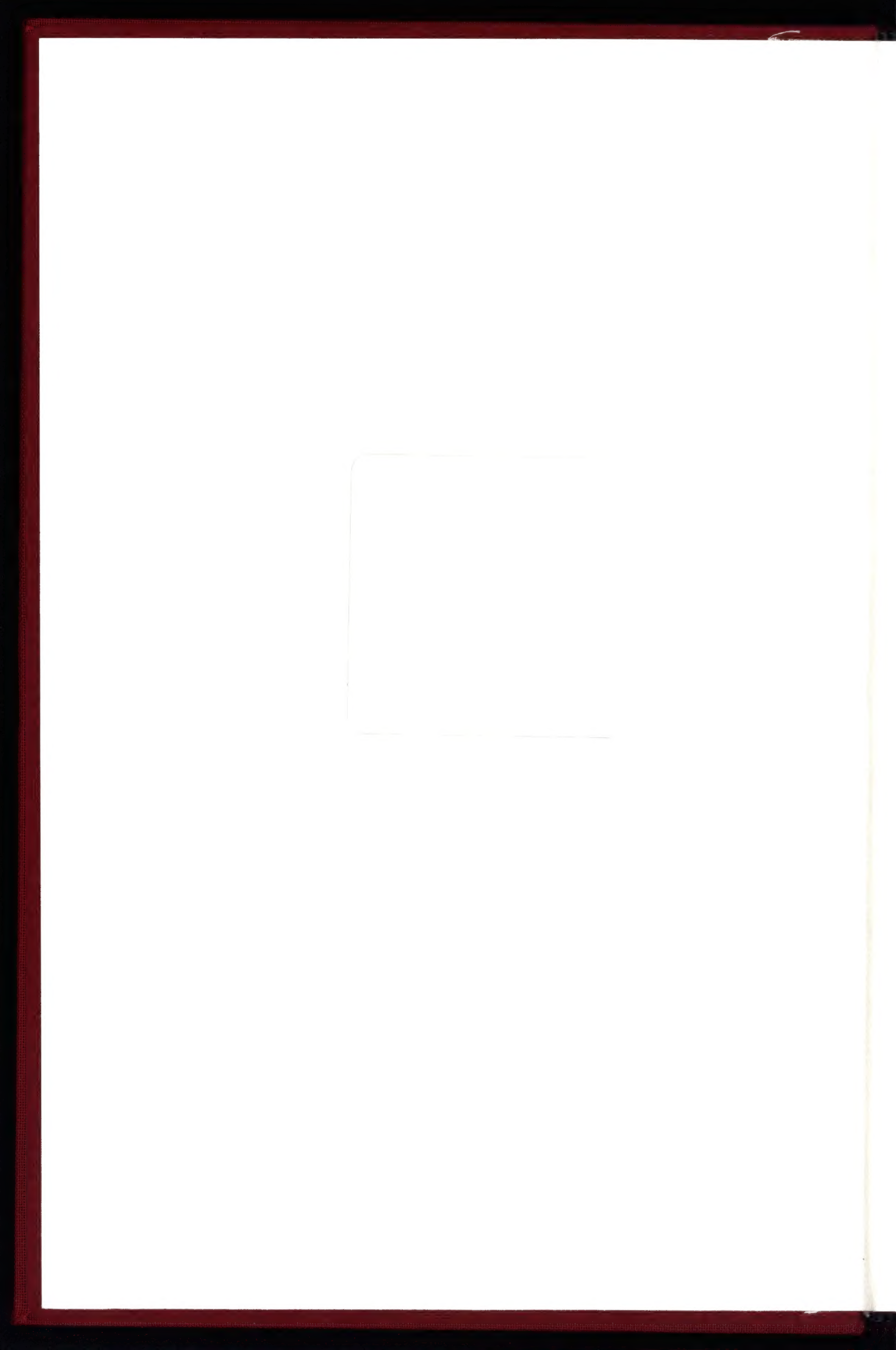
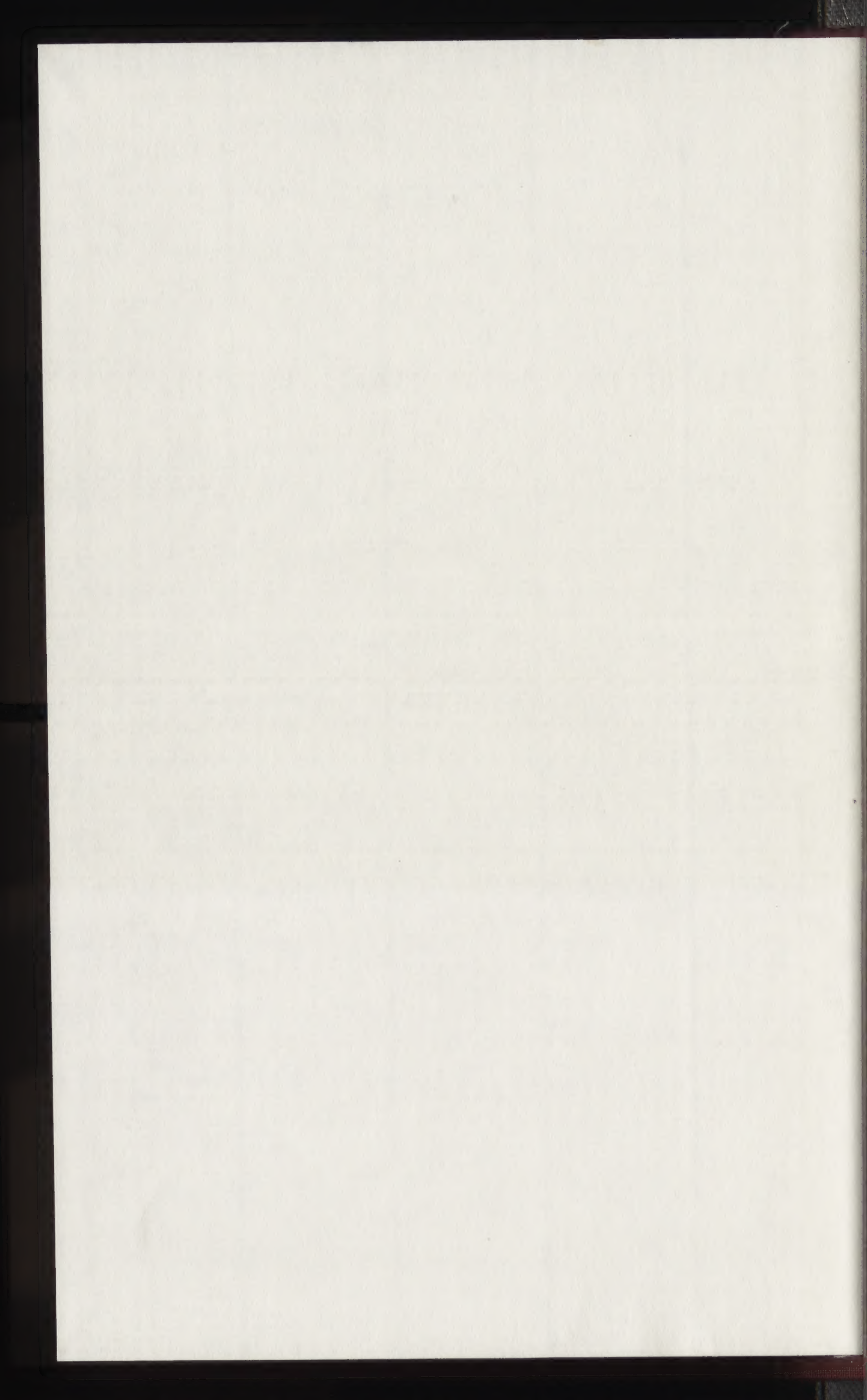








# Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigiert

von

**Max Dvořák.**

6-7

Jahrgang 1909.



**Innsbruck.**

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.

1910.

WAGNER'SCHE UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI IN INNSBRUCK.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

# Inhalt.

1909

**Jahrgang 1908 ist nicht erschienen.**

# Kunstgeschichtliche Anzeigen.

**Beiblatt der „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“**

Redigiert von **Franz Wickhoff.**

**Jahrgang 1909.** **Nr. 1.**



Wolfgang Kallab, Vasaristudien. Mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse herausgegeben von Julius v. Schlosser (Quellenschriften für Kunstgeschichte N. F. XV. Band.) 8° IX und 454 SS.

»Eine philologische kritische Arbeit gleich der vorliegenden« sagt der Herausgeber »ist für den wichtigsten unserer Quellenschriftsteller bisher noch nicht geleistet worden; eine Tatsache, die die mangelhafte Fundierung der neueren Kunstgeschichte ebensowohl beleuchtet, als den grossen Vorteil, den die Schwesterwissenschaft der Archäologie aus ihrer alten Verbindung mit der Philologie gezogen hat.« Der Verfasser hatte das Werk, das er bis auf einige unwesentliche Kapitel eben vollendet hatte, nicht mehr selbst veröffentlichen können, da er durch ein tückisches Missgeschick hingemäht, in blühender Jugend und Schaffenskraft aus der Reihe der Lebenden hatte scheiden müssen. Julius von Schlosser hat auch die Anzeige Kallabs, die er im ersten Bande dieser Zeitschrift (I, 101 ff., von dem Buche des Herrn Ugo Scoti-Bertinelli hatte erscheinen lassen) mit gutem Fuge wieder abgedruckt.

Der erste Teil von Kallabs Arbeit behandelt das Leben Vasaris. Zunächst wird gezeigt, wie der Knabe in seiner Jugend eine rein literarische Erziehung erhielt; es werden seine humanistischen Lehrer geschildert, besonders Messer Giovanni Pollastro, der Vasari die Richtung gab auf das Spitzfindig-allegorische, ein Mann auf den man bisher noch nicht geachtet hatte, eingehend behandelt. Von der Zeit, als er sich als 12jähriger Knabe auf den Rat des Kardinals Silvio Passerini der Kunst zuwandte, wird

das Leben Vasaris bis zu seinem Tode in Regestenform behandelt. Es geschieht mit einer erstaunlichen Beherrschung der gleichzeitigen Literatur, und für den aufmerksamen Leser werden schon hier die Grundzüge für die Erfassung der ganzen Persönlichkeit des Künstlers gelegt. Der zweite Teil des Buches behandelt den historischen Stoff der Viten. Nach einer Einleitung, die die Probleme und die Methode erörtert, wird zuerst die erste Auflage, dann die zweite von 1568 durchgenommen. Der erste Paragraph, der die Urausgabe behandelt, bringt die Daten der äusseren Enstehungsgeschichte. Der zweite Paragraph behandelt die schriftlichen Quellen, die Kommentare Ghibertis, die Vita anonima des Brunelleschi, Albertini, das Buch des Antonio Billi und endlich jene Quellen, die erst erschlossen werden müssen. Der dritte Paragraph behandelt die primären Quellen als Dokumente und Inschriften, der vierte die Autopsie, der fünfte Tradition und der sechste schliesst mit einem Rückblicke, der alle Ergebnisse in kurzen Leitsätzen zusammenfasst. Die zweite Auflage der Viten von 1568 bringt in ihrem ersten Paragraphen wieder die Entstehungsgeschichte dieser Auflage. Kallab macht hier auf Tatsachen aufmerksam, die bisher übersehen wurden, dass sich der Druck dieser Auflage durch vier Jahre hinzog, so dass der erste Band, der von Cimabue bis Perugino reicht, schon im Druck vorlag, als Vasari seine grosse Studienreise begann, die er zur Bereicherung seines Werkes antrat; dann ist zu beachten, dass er die Nachträge gleichsam nur sprungweise eintrug, aus Mangel an Zeit die Viten nicht im Zusammenhange durcharbeiten konnte. Das weitere Moment, das zu beachten ist, ist die weitgehende Beihülfe seiner Freunde, von welchen vor allem Don Vicenz Borghini in Betracht kommt, ohne den Vasari nichts Wichtiges unternimmt. Für diese zweite Auflage erst kommen die vielen Mitteilungen zur Verwendung, die Vasari seinen oberitalienischen Korrespondenten verdankt. Der zweite Paragraph behandelt die Unterschiede der ersten und der zweiten Auflage; der dritte die Schriftquellen für diese Ausgabe. Was die Ausnützung der Historiker betrifft, die damals nicht wie heute gedruckt vorlagen, so hat Vasari handschriftliche Quellen nicht herangezogen. Die Geschichtsbücher des Giovanni und Matteo Villani bildete eine der wichtigsten Quellen für das Trecento. Vasari bringt Nachrichten von Bauten und Skulpturen meist ganz willkürlich mit Ereignissen, die Giovanni Villani anführt, in Beziehung; ausserdem werden den Chroniken von S. Domenico in Prato und von S. Marco in Florenz einzelne Notizen entnommen, ebenso der florentinischen Geschichte des Machiavelli. Mit Sorgfalt werden alle Stellen angeführt, deren Quellen nicht mit Sicherheit nachgewiesen sind, was besonders bei einzelnen sienesischen und venezianischen Quellen eintrifft. Die Einleitung, welche die Lücke zwischen der antiken Kunst und ihrer Wiedergeburt durch Cimabue ausfüllen sollte, hat Vasari in der zweiten Auflage durch eine Aufzählung mittelalterlicher Denkmäler ergänzt. Der Brief, den Giulio Campagnola über die älteren Paduaner Maler schrieb und der uns verloren ging, wird in seinem Wortlaute wieder hergestellt. Die Inschriften, die Vasari für die erste Auflage vernachlässigt hatte, werden für die zweite Auflage überall benützt. Am meisten wurde jedoch die zweite Auflage dadurch vermehrt, dass Vasari eine Reihe von Werken hinzufügte, die er inzwischen selbst

gesehen hatte. Das sind besonders die Denkmäler von Prato, Empoli, Pisa, Lucca, Pistoia, Orvieto, Siena, S. Gimignano, Volterra, Perugia, Assissi, Bologna. Nicht beachtet hat er Genua, Messina, Neapel, Gaeta und Monreale.

Die Denkmäler von Loretto, Urbino und des grössten Teiles von Oberitalien hatte er zwar schon vor der Beendigung der ersten Auflage gesehen, jedoch vermehrt er die Nachrichten darüber für die zweite Auflage bedeutend.

Das Material, das Vasari von allen Seiten für die zweite Auflage anhäufte, konnte er bei der wenigen Zeit, die ihm zur Verfügung stand, nicht gründlich durcharbeiten und durchdenken, er klebte äusserlich die neuen Zusätze in den Text ein. Die willkürliche Pragmatik wurde beibehalten und gesteigert. Da Vasari wirklich wissenschaftliche Bildung abging, so verlor er das Vermögen für die Unterscheidung von erkannten Tatsachen, berechtigten Hypothesen und Phantasien vollständig. Mit der Kühnheit eines bewussten Fälschers erfand er Atributionen, Namen und Daten und deckte seine eigenen als Fakten angeführten Vermutungen mit den Zeugnissen anderer Schriftsteller. Die gehässigen Beschuldigungen, dass Vasari Zeitgenossen plagiirt habe, werden widerlegt.

Der dritte Teil des Buches, der die historische, kritische, ästhetische Gesamtansicht enthalten sollte, ist nicht ganz durchgeführt. Wer jedoch die sorgfältigen Regesten von Vasaris Leben durchgearbeitet hat, würde sich das meiste leicht selbst ergänzen. Der pragmatische Zusammenhang beruht auf der Betrachtung der Künste »von Cimabue bis auf unsere Zeit«, wie es auf dem Titel der ersten Auflage heisst, als der Zeit allmähliger Vervollkommnung, die in den Werken Leonardos, Raphaels, Correggios, Giorgiones, Polidoros und ihrer Schüler, besonders aber Michelangelos gipfelt. Innerhalb ihrer Grenzen spielt sich jene Bereicherung der Darstellungsmittel, jene Vertiefung der künstlerischen Auffassung ab, als deren Ergebnis der vollkommene Stil erscheint. Vasari will die zeitgenössischen Künster darauf hinweisen, wie viel Mühe, Arbeit und Begabung notwendig war, um diese Frucht reifen zu lassen.

Das Buch ist eine wissenschaftliche Leistung erster Art und wird den Namen seines Verfassers für immer mit den Betrieb dieser Studien verbinden.

Wien. Franz Wickhoff.

---

M. Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. München 1907.

»Die hauptsächlichste Ursache, weshalb wir so gänzlich unzulängliche Vorstellungen von der Porträtfähigkeit des Mittelalters besitzen, ist darin zu suchen, dass keine scharfe Unterscheidung gemacht wurde zwischen Porträts, bei denen eine bestimmte Person ähnlich dar-

gestellt werden sollte, und Bildnissen, bei denen dem Künstler diese Absicht fehlte.« (Einleitung S. 6). Schon diese Disponierung des Materials geht von falschen Voraussetzungen aus. Denn die scharfe Scheidung erscheint ebenso unlogisch, wie die (von Alfred Lehmann eingeführte) Terminologie selbst. Porträt heisst auf deutsch Bildnis; der deutsche Sprachschatz ist aber viel zu organisch, als dass in diesem Falle ein Einteilungsgrund per exclusionem möglich wäre. Es gibt nicht einander ausschliessende Begriffe — Porträt = individuelle Darstellung, und — Bildnis, bei welchem dem Künstler die Absicht einer individuellen Wiedergabe fehlt, sondern nur einen dem Umfang nach weiteren und einen diesem eingeordneten engeren Begriff. Ersterer ist: das Bild einer bestimmten Person, letzterer: das Bildnis = Porträt derselben.

Durch die unrichtige Terminologie kommt gerade in das Eingangskapitel einige Unklarheit. Wenn V. als das älteste Porträt in Deutschland aus dem 8. Jahrhundert die bekannte Darstellung des Wandalgarius bezeichnet[1]), so erscheint dafür wohl massgebend, dass der Künstler die Absicht hatte, sein Bild zu zeichnen — die Unterschrift besagt: Wandalgarius haec fecit, ferner dass V. abgesehen vom geistl. Stand und Europäertum des Dargestellten, die Bartlosigkeit als individuelles Charakteristikum und damit bereits ein Porträt des Wandalgarius annimmt. Die Absicht des Künstlers kommt, auch wenn er sein Selbstporträt zeichnen will, gar nicht in Betracht. Durch das Merkmal der Bartlosigkeit des Geistlichen wird die Darstellung des Wandalgarius erst zum Bild desselben, keineswegs zum Porträt. Für die Folgezeit handelt es sich um die entwicklungsgeschichtliche Darlegung des Differenzierungsprozesses vom Bild zum Bildnis durch die Beobachtung der einzelnen individuellen Züge und deren naturalistische Wiedergabe.

Von Karl dem Grossen besitzen wir keine für die Untersuchung verwendbaren gleichzeitigen Darstellungen und V. polemisiert mit Recht dagegen, was Clemen alles aus den spätern Bildern, namentlich in den Modeneser und Gothaer Kopien der Leges Barbarorum folgert. Es zeigt aber von recht geringer Schulung des Auges, wenn V. das dem Gothaer Kodex 84 vorgesetzte Bild mit der Darstellung des auf Faltstuhl thronenden Herrschers — Karl d. Grossen — eine der schönsten und ausdrucksvollsten Federzeichnungen von Fulda aus dem beginnenden 11. Jahrhundert (Siehe Abb. 5 der frühmittela. Porträtmalerei), als »ein Beispiel für die entwicklungsgeschichtlich so rückständige Kunst dieser Zeit« bezeichnet und weiter mit Bezug auf diese Darstellung darauf hinweist, dass »antike Vorlagen auch die rohesten Produkte irgendwie« (sic!) »beeinflussten«. Es ist auch unrichtig, dass wir in »diesem Gothaer Einzelbild bezw. seinem verlorenen Original zum erstenmale in Deutschland dem Motiv des sitzenden Herrschers en face . . . begegnen« denn gerade diese Darstellung wurde, wie schon Clemen erkannte, nicht

---

[1]) Ausser diesem führt V. noch aus dem 8. Jahrhundert das Bild eines „Schreiber Kipand“ an, das einen höhern Geistlichen, wohl den Abt selbst, darstellen dürfte und nach der Schrift zu schliessen aus dem 9. Jahrhundert datiert. — Vgl. Scherrer: Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen.

aus dem Vorbild mitkopiert, sondern bildet (von der Giebelkrone bis zum Faltstuhl) eine charakteristische, selbständige Erweiterung — man vergleiche daraufhin nur die Kopie des Doppelbildes Karls und seines Sohnes Pipin mit der ganz ähnlichen Modeneser Kopie (bei Clemen abgebildet).

Die allgemein bekannte Darstellung Lothars in seinem Pariser Evangeliar wird ohne Grund übergangen, hätte aber wenigstens im Vergleich mit den Darstellungen Karls des Kahlen (welchen V. bereits in Zs. f. b. Kunst 1906 einen Aufsatz gewidmet hatte) namentlich für die zur gleichen Zeit in Tours von anderer Hand ausgestattete Viviansbibel berücksichtigt werden müssen. V. meint zwar in einer Anmerkung S. 48, die Ähnlichkeit zwischen Karl und Lothar wäre nicht allzugross und erkläre sich aus der nahen Verwandtschaft (der Dargestellten), aber man müsste folgerichtig auch für »individuelle« Merkmale, welche V. Karl d. Kahlen zuerkennt: den dicken Hals, die starke, gebogene Nase und das Grübchen im Kinn, eine merkwürdige Verwandtschaft konstruieren, in der sich, wie in einer grossen Familie, die beiden Herrscher, Evangelisten, geistliche und weltliche Würdenträger zusammenfinden. Das Grübchen im Kinn — soll heissen zwei aufgesetzte weisse Lichtpunkte auf dem Kinn, sind sowohl den Evangelisten des Lotharevangeliars, diesem Herrscher selbst und seinen Begleitern, sowie Karl d. Kahlen und seinem Gefolge in der Viviansbibel, den Darstellungen im Codex aureus etc. gemeinsam. Ebenso die starke, gebogene Nase; diese führt übrigens V. selbst als »lange Nase mit klobiger Kuppe« aus Janitscheks Charakteristik der gemeinsamen Züge der Hofkunst an. Auch ein kräftiger Hals mag Karl dem Kahlen eigen gewesen sein, aber auch Lothar und den übrigen Dargestellten, wie aus den Abbildungen ersichtlich ist. Der Grund, warum dem V. diese stilistischen Merkmale als individuelle Eigentümlichkeiten gelten, ist ein zweifacher: 1. ist es eine dem V. »merkwürdige nicht erklärbare Eigentümlichkeit des Mittelalters, die Umgebung der Hauptperson zu verähnlichen« 2. hat er eine neue Theorie: »Die von uns . . angewandte Methode besteht darin, alles zeitgenössische Porträtmaterial zur Vergleichung heranzuziehen. . . . Ein anderes Verfahren besteht in Vergleichung des Porträts mit dem aus Götter-, Heiligen- oder Idealbildern gewonnenen Typus. In ihm kommt fast nur das subjektive Ermessen des Beschauers zu Worte, während wir durch unsere hier in grösserem Umfange zum erstenmale systematisch angewandte Methode, Willkür und Irrtümer tunlichst ausschalten.« Auf Grund der neuen Methode bildet z. B. das Dedikationsbild der Bibel von S. Paul in Rom, bei der es strittig ist, ob sie für Karl den Kahlen oder Karl den Dicken hergestellt wurde, ohne weiteres Eingehen auf diese Frage, allein auf Grund der Ähnlichkeit der dargestellten Person einen Hauptteil der Beweisführung für das Aufzeigen der individuellen Merkmale in den Darstellungen Karls d. Kahlen. V. meint. auch die Handschrift sei »während des Aufenthaltes Karls d. Kahlen in Rom, 876« und »von unbekannter Hand« entstanden, während sie in den Handbüchern bereits der »Schule von Corbie« zugewiesen wird und vom Schreiber Ingobert (vgl. Leitschuh Bilderkreis d. karol. Malerei I. S. 66/7) herrührt.

Wie Otto III. aussah (zuerst in e. Sonderaufsatz d. V. in christl. Kunst 1907) entscheidet V. bereits in grösserem Stil auf Grund der Identifizierung von Porträts. In die Zeit bald nach der Kaiserkrönung (996) erscheint wohl die Datierung von Cim. 58 (München Clm. 4453) auch ihrem Stil nach (vgl. die grundlegenden Untersuchungen Vöges) gerechtfertigt, zugleich aber der zeitliche Abstand von den Darstellungen im Aachener Ottonenevangeliar, dessen Dedikationsbild (nach Vöge Otto I.) wohl eher Otto II. darstellen dürfte. Gar nicht einzusehen ist, warum V. die mit aller Gründlichkeit von Haseloff durchgeführte Untersuchung, dass das Einzelblatt in Chantilly Otto II. darstellt und zu dem unmittelbar nach dem Tode desselben 983, fertiggestellten Registrum Gregorii gehört, abweist, die Darstellung auf Otto III. bezieht und in das Jahr 996 datiert. Von diesem Einzelblatte hätte überhaupt die ganze Untersuchung ausgehen müssen. Es erscheint dann klar, dass das dem Bamberger Kodex Ed. III 16, einer Josephushandschrift, vorgesetzte Dedikationsbild, das nicht organisch mit dem Kodex verbunden ist, trotz der (später hinzugefügten) Aufschrift Hei(nric)hus früher gemalt wurde, als das um 996 gemalte Dedikationsbild von Cim. 58. Denn es vermittelt wie ein Musterbeispiel, das man sich nicht besser ausdenken könnte, den Übergang zwischen der Darstellung des Einzelblattes und dem Dedikationsbild von Cim. 58. (Für diese Aufeinanderfolge vgl. auch Fischer: die kgl. Bibliothek in Bamberg und ihre Handschriften in: Centralblatt f. Bibliothekswesen Bd. 24). Schon allein die stilistische Abwandlung dieser drei gleichen Darstellungen von der malerischen Wiedergabe des Einzelblattes zu den immer flächenhafter werdenden beiden andern Blättern (welche in der Reichenau gemalt wurden) zwingt uns, einen gewissen zeitlichen Abstand für die einzelnen Entstehungszeiten anzunehmen, der sich am natürlichsten durch die auch im übrigen vollauf begründete Zuweisung des Einzelblattes zu dem um 983 entstandenen Registrum Gregorii einerseits, durch die Datierung von Cim. 58 bald nach 996 andererseits ergibt. Nach den Aufstellungen des V. müsste das Blatt in Chantilly 996, Cim. 58 kurz darnach, dann das Dedikationsbild der Josephushandschrift entstanden sein. Der einzige Grund, warum V. das Herrscherbild des Aachener Evangeliars und das von Chantilly Otto II. abspricht und dafür Otto III. zuteilt, ist der, dass eine byzantinische Elfenbeintafel in Cluny Otto II. »mit kurzem, gelockten Vollbart und anderem Gesichtsschnitt zeigt, ebenso wie sein übrigens sehr erbärmliches Siegel.« Der Beweis mit dem byzantinischen Elfenbeindeckel ist wohl nicht zwingend, bezüglich des Siegels aber, dem wir gegenüber der byzantinischen Arbeit doch mehr Authentizität zuerkennen müssen, ist V. nicht wohl unterrichtet: Das Königssiegel Ottos II., das bis zu seiner Kaiserkrönung (967) in Verwendung ist, stellt nur die Büste des Herrschers, en face, bartlos mit der giebelförmigen Krone dar. Dann führt er zwei Kaisersiegel nacheinander. Die Darstellung ist in der Art des vierten und fünften Siegels von Otto I. gehalten, aber bedeutend kleiner, das Brustbild des Kaisers en face, aber bartlos. Nach dem Tode des Vaters bedient sich Otto II. des 5. und 6. Siegels Ottos I. Heffner führt nur das sechste Siegel von Otto I. als wirkliches Siegel Ottos II. an. Diese von Foltz auf Grund der Originalurkunden

gemachte Aufstellung lässt sich in jeder grösseren Gipsabdrucksammlung nachprüfen. Wir sehen, dass Otto II. auf den für ihn angefertigten Siegeln bartlos dargestellt wurde. So bleibt allein die byzantinische Elfenbeintafel, durch deren Darstellung V. sich gezwungen sieht, die bartlosen Herrscherdarstellungen der Ottonenzeit aus jedem stilistischen und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu reissen und zwar auf Grund der Anschauung (Christl. Kunst S. 200), dass die paläographischen und stilistischen Kriterien zur näheren Zeitbestimmung ziemlich trügerische Kriterien wären, dass aber durch eine Identifizierung der Porträts in vielen Fällen eine recht genaue Datierung ermöglicht wäre. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass z. B. die beiden Königssiegel Ottos III. in Anlehnung an die Darstellung des Königs- und ersten Kaisersiegels Ottos II. — bartlose Büste en face — geschnitten wurden, dürfte es kaum besonders auffällig erscheinen, dass auch in den Handschriften eine stilistische Abwandlung und Weiterbildung der Darstellung Ottos II. mit den huldigenden Nationen, deren Typus von dem bedeutendsten Künstler der Ottonenzeit, dem Meister des Registrum Gregorii geschaffen wurde, für den ebenfalls bartlosen, jugendlichen Otto III. zu finden ist.

Ich glaube diese Beispiele, die man systematisch weiterführen kann, dürften genügen, um den Beweis zu erbringen, dass die neue Methode des V. nicht die richtige Methode für die Erforschung und Feststellung der Porträtmässigkeit ist. Sie erscheint mir in hohem Grade dilettantisch. Als besonders naive Äusserung zitiere ich eine Stelle auf S. 61: »Was das Porträt Ruotprechts« (im Codex Gertrudianus) »anlangt, so wäre man versucht, sein Schielen für individuell zu halten, wenn es sich nicht bei allen andern Bildern der Handschrift fände.« Selbstverständlich handelt es sich nur um die in den byzantinischen und in den von diesen beeinflussten abendländischen Darstellungen ganz geläufige scharfe Seitenstellung der Augen. Man kann sich aber doch nicht damit zufrieden geben, wenn dem V. nur in ganz besonders glücklichen Momenten der Naivität die Erkenntnis vorschwebt, dass man sich allenfalls auch um die »andern Bilder in der Handschrift« umsehen könnte. Für gewöhnlich werden nur die Porträts untereinander verglichen und — so paradox es klingen mag — je enger der Schulzusammenhang, desto mehr individuelle Merkmale finden sich vor. Stilkritik, Paläographie, überhaupt jede Vergleichung mit Darstellungen, die keine Porträts aufweisen, entfällt zu Gunsten der neuen Methode. Es sei nur noch gestattet, zwei für die Anwendung dieser Methode besonders bemerkenswerte Stellen herauszugreifen.

Für Heinrich III. nimmt V. als individuelles Merkmal eine starkgebogene Nase an. Diese hat nun der Herrscher tatsächlich in der Darstellung im Codex Aureus des Escurial. Doch hat bereits Brunner (das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen) darauf hingewiesen, dass es unsicher erscheint, ob diese starkgebogene Nase Porträtwert besitzt, da wir dieselbe Form auch bei den biblischen Gestalten der Handschrift finden. Dass aber Heinrich III. in den beiden Darstellungen des Evangelienbuches in Upsala ebenfalls eine gebogene Nase hat, ist direkt falsch (vgl. die Abbildungen bei Beissel). Im Gegen-

teil, während die Evangelisten dieser Handschrift mit starkgebogenen Nasen dargestellt sind, erscheint Heinrich III. (vgl. speziell das 1. Dedikationsbild) abweichend von diesem Typus durch eine gerade Nase charakterisiert. Auf S. 114 und 115 bildet V. zwei Darstellungen des »Abtes Konrad von Scheyern« ab und meint »die Übereinstimmung in Kopf und Gesichtsform, Tonsur und Frisur, Nase u. s. w. ist ausserordentlich gross, wie ein Blick auf unsere Abbildung lehrt.« Ein Blick auf die Abbildungen zeigt uns aber weiter: die eine Figur (Abb. 34) ist durch den Stab und ihr Gewand als Abt charakterisiert, die andere (Abb. 33) nur als einfacher Kleriker. Während letzterer sowohl in den Formen des Gesichts und der Kleidung schematischer gezeichnet ist, erscheint die als Abt gekennzeichnete Figur in allen Teilen sorgfältiger und namentlich in dem volleren Gesicht, der Zeichnung der Nase und der Augenbrauenbogen abweichend dargestellt. Und weiter lehrt ein Blick auf die Abbildungen, dass beide Darstellungen Umschriften tragen und zwar die Figur mit dem Abtstabe: Summe codex iste — per me placeat tibi Christe — Abbas dictus eram Cuonradus cum faciebam; der Kleriker aber: haec vice scriptoris — ob spem celestis amoris Perfeci librum divinis laudibus aptum. Das heisst, dass in dem einen Bild der Abt Konrad, in dem andern der Schreiber dargestellt ist. Vgl. übrigens den von Damrich (Ein Künstlerdreiblatt aus Kloster Scheyern) aus der Handschrift der Mater verborum bezüglich dieses Liber matutinalis beigebrachten Text; Abbas Chunradus librum matutinalem magnum et plenum in uno volumine comparavit. Quem librum frater Chunradus laudabili diligentia et studio omnibus sibi attinentibus ad finem usque perduxit picturis.

Wertvoll ist die Zusammenstellung der »malerischen Porträts« vom 8. bis Ende des 13. Jahrhunderts in Deutschland. (Im 19. Bd. des Repertoriums, erweitert als Anhang der »frühmittelalterlichen Porträtmalerei«, Nachträge und Berichtigungen im 21. Bd. des Repertoriums).

Bevor aber die grosse Kaiserikonographie erscheint, welche von V. versprochen wird, muss man wohl verlangen, dass die neue Methode einer gründlichen Revision unterzogen werde.

Wien. F. M. Haberditzl.

---

Neue Literatur zur Geschichte der französischen und niederländischen Kunst im 14. und 15. Jahrhundert II. K. Voll. Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwickelungsgeschichtlicher Versuch. Leipzig 1906.

In den letzten Jahren seines Lebens hat der so früh uns entrissene Hermann Dollmayer an einer Geschichte der niederländischen Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert gearbeitet — gearbeitet, wie er es gewohnt

war, mit einer beispiellosen Energie und Hingebung. Kurz vor seinem Tode sagte er mir einmal, er verzweifle an der Sache und werde sie aufgeben, denn je mehr man sich in die Probleme vertiefe, desto verwickelter und unergründlicher werden sie.

Voll hat sich die Schwierigkeiten dadurch aus dem Wege geschafft, dass er seiner Geschichte der altniederländischen Malerei nur die schon heute positiv zu begründenden Tatsachen zugrunde legte und auf die Beantwortung der Fragen, die nach dem heutigen Stande der Wissenschaft keine unanfechtbare Antwort zulassen, von vornherein verzichtet hat. Dieses Verfahren, das methodisch einwandfrei zu sein scheint, bedarf in zweifacher Richtung einer kritischen Beleuchtung. Es muss untersucht werden, ob die Tatsachen, die als feststehend angenommen werden, wirklich als erwiesen angesehen werden können und ob sie, sollte dies der Fall sein, bei Ausscheidung aller ungelösten Probleme zu einer halbwegs richtigen Darstellung der Entwicklung der niederländischen Malerei im Quattrocento ausreichen. Es empfiehlt sich, da gleich ein konkretes Beispiel herauszugreifen. Zu den Thesen, die in der Darstellung Volls der älteren Litteratur gegenüber neu sind, gehört die Einschätzung der Bedeutung, die Dirck Bouts beizumessen ist. Voll zählt ihn nicht nur mit Jan van Eyck, Rogier und dem Meister von Flemalle zu den Begründern der altniederländischen Malerei, sondern erklärt ihn auch für den bedeutendsten altniederländischen Meister neben Jan van Eyck. „Unabhängig von einander stehen sich“ nach Voll „diese zwei Hauptmeister der altniederländischen Malerei gegenüber; jeder von ihnen gab der Kunst grosse Werte, die seinem eigenen Wesen entsprachen, zugleich aber auch dem verschiedenen Charakter der Nationalitäten entsprachen, denen sie angehörten.“

Das älteste erhaltene datierte Werk des Dirck Bouts stammt aus dem Jahre 1462, ist also neunzehn Jahre nach dem Tode des Jan van Eyck entstanden. Und alle Bilder, die Voll sonst dem Meister zuschreibt, stammen beiläufig aus derselben Zeit, d. h. aus dem dritten Viertel des XV. Jahrhunderts und aus den letzten Jahren des Meisters, der in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts geboren sein dürfte. Unter der Voraussetzung, dass sich der Altersstil des Dirck Bouts mit einem unbekannten Jugendstile deckt, werden nach Bildern, die in den sechziger und siebziger Jahren entstanden sind, neue Behauptungen über einen Entwicklungsprozess aufgestellt, der sich ein halbes Jahrhundert früher vollzogen hat. Abgesehen davon, dass die Alterswerke des Dirck Bouts Merkmale aufweisen, die unter keinen Umständen in die Wiegenzeit der neuen niederländischen Malerei projektiert werden können, wovon wir später reden werden, ist eine so kategorische Umwertung der Bedeutung des Meisters und dessen Rolle in der Entwicklungsgeschichte der neuen niederländischen Malerei auf Grund der Werke seiner Spätzeit absolut unstatthaft, solange nicht mit apodiktischer Sicherheit festgestellt wurde, dass sich keine früheren Werke von ihm erhalten haben. Das dürfte aber nicht einmal vermutet werden, auch Voll behauptet es nicht. Es wäre ein sonderbarer Zufall, wenn sich von einem Meister, der ein halbes Saeculum tätig gewesen sein dürfte, nur Werke aus dem letzten Viertel seiner Tätigkeit erhalten hätten. Voll spricht selbst von Bildern,

die sich „in Spanien befinden sollen". Aber solange man das Problem, um das es sich hier handelt, nicht soweit löst, als es das gesamte erhaltene Material zu lösen gestattet, sind entwicklungsgeschichtliche Kombinationen ähnlichen Inhaltes wie die, welche Voll an die Spätwerke des Dick Bouts knüpft, ebenso willkürlich wie wertlos.

Doch auch die feststehenden Tatsachen sind nur zum Teil über alle Zweifel erhaben. So wird Dirck Bouts, um bei diesem Meister zu bleiben, eine Reihe von Werken abgesprochen, die ihm früher zugeschrieben worden sind, und die nun als die Werke eines anderen Künstlers bezeichnet werden, der nach einem dieser Bilder „der Meister der Perle von Brabant" genannt wird. Dies geschieht, weil diese Bilder angeblich der „hochaltertümlichen" Kunst des Dirck Bouts gegenüber einen besonders in der Landschaft weit entwickelteren Stil aufweisen. Man hat selten mit den Worten „mehr oder weniger entwickelt" einen solchen Missbrauch getrieben. Wie ein moderner Kunstkritiker, dem der Masstab der geschichtlichen Werte fehlt und der die Bilder einer Gemäldeausstellung nach seinen ephemeren Gesichtspunkten und Bewertungen taxiert und ordnet, so legt Voll seiner entwicklungsgeschichtlichen Anordnung und Aufeinanderfolge nicht jene Momente zu Grunde, die der tatsächlichen allgemeinen Evolution der Darstellungsformen entsprechen, sondern konstruiert sich die Entwicklung willkürlich für den konkreten Fall, ohne zu prüfen, wie diese supponierte spezielle Entwicklungsreihe mit der Aufeinanderfolge der allgemeinen Entwicklungsstadien übereinstimmt, wodurch die Dinge manchmal geradezu auf den Kopf gestellt werden. So verhält es sich auch mit den Bildern des Meisters der Perle von Brabant. Um zu beweisen, dass diese Bilder später sind als Dirck Bouts, die Werke einer Epigonenkunst, verweist Voll auf die landschaftlichen Darstellungen und charakterisiert ihre Verschiedenheit den Landschaften des Dirck Bouts gegenüber folgendermassen: „bei näherer Prüfung zeigt sich, dass die Kraft der nach allen Dimensionen strebenden Raumausdehnung fehlt, dass die in die Tiefe führende Perspektive mit lediglich zeichnerischen Mitteln erreicht ist, und dass die einzelnen Partien ziemlich äusserlich aneinandergereiht sind. Die Perspektive geht in die Tiefe, wie wenn sich einzelne Staffeln folgten." Diese Analyse, die die Landschaften auf den Bildern des angeblichen unbekannten Künstlers gut charakterisiert, entspricht vollkommen dem Stadium in der Entwicklung der landschaftlichen Darstellung, das nicht jünger, sondern älter ist als jenes, dem die Spätwerke des Dirck Bouts entsprechen. Die wenig organische Addition der einzelnen landschaftlichen Elemente, das Fehlen erschöpfender räumlicher Vorstellungen, das Überwiegen der zeichnerischen Perspektive als Vertiefungsmittel der Luftperspektive gegenüber, die kulissenartige Anordnung, durch die der Maler der kontinuirlichen Raumvertiefung aus dem Wege zu gehen sich bemüht — dies alles sind Merkmale, die für die landschaftlichen Darstellungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts bezeichnend sind, die später bei einem ganz zurückgebliebenen Künstler vielleicht noch vorkommen könnten, aber unter keinen Umständen als ein Beweis dafür angeführt werden dürfen, dass die dem Meister der Perle von Brabant zugeschriebenen Bilder später entstanden sind als Alterswerke des Dirck Bouts. So liefern die

Beobachtungen Volls, richtig angewendet, einen Beweis für das Gegenteil von dem, was Voll beweisen wollte. Dieser Beweis lässt sich noch weiter führen. Die Darstellung des Terrains als eines aufsteigenden Abhangs, der, wie z. B. bei der Darstellung des Martyriums des hl. Hippolytus, durch den dargestellten Vorgang in keiner Weise motiviert, dadurch entstand, dass der Maler wie ein Trecentokünstler eine Ebene noch nicht anders darstellen konnte und zugleich der Schwierigkeit aus dem Wege gehen wollte, die ihm die Darstellung des Mittelplanes bereitet hätte, die allzu handgreifliche Betonung der perspektivischen Richtungslinien und Propositionsanhaltspunkte, die bei einer Fülle von einzelnen Beobachtungen doch naiv unbeholfene Darstellung der landschaftlichen Formation sprechen ebenso für eine relativ frühe Entstehungszeit, wie die Schwerfälligkeit in der Erfindung und Verteilung der Figuren. Sind aber diese Bilder nicht jünger, sondern älter als die Spätwerke des Bouts, so bietet sich eine ganze Reihe von Möglichkeiten, die im Zusammenhang mit der Frage nach dem Jugendstile des Meisters in Betracht gezogen werden müssen. Es hängen eben alle Fragen zusammen, bedingen sich gegenseitig in ihren Lösungen, und es ist ein offenkundiger Irrtum, wenn man glaubt, über die Schwierigkeiten auch nur vorläufig hinwegzukommen, wenn man der Darstellung nur die ganz unzweifelhaften Attributionen zugrunde legt.

Dazu kommt, dass viele der auf Grund der gesicherten Bilder aufgestellten Behauptungen an und für sich unrichtig oder zumindest anfechtbar sind. Es ist schon gesagt worden, dass es unberechtigt erscheint, nach den Alterswerken des Bouts behaupten zu wollen, dass er zu den selbständigen Begründern der neuen niederländischen Malerei gezählt werden müsse. Voll spricht stets nur von dem „hocharchaischen Stile“ des Meisters, ohne zu präzisieren, worin dieser Archaismus bestand, oder von der noch statuarischen Wirkung seiner Figuren. Wo gibt es am Beginn der neuen niederländischen Malerei Kompositionen oder einzelne Figuren, die ähnlich erfunden wären, wie die auf den Bildern des Dirck Bouts? Die nächste stilistische Parallele zu den Alterswerken des Bouts bieten die Werke Rogiers und zwar sowohl in den Typen als besonders in der statuarischen Wirkung und plastischen Strenge und Geschlossenheit der Figuren. Ist das bei beiden Künstlern eine alte Erbschaft, wie Voll zu meinen scheint, oder war Bouts in dieser Beziehung einfach ein Nachfolger und Nachahmer des Rogier, wie man bisher angenommen hat? Es empfiehlt sich, da einige Worte über die Charakteristik zu sagen, die Voll von der Kunst Rogiers entworfen hat.

Voll schildert Rogier als einen Meister, der unabhängig von Jan van Eyck altertümlich und konservativ war, nichts Überraschendes und Revolutionäres schuf, dem seine „versöhnliche Haltung“ einen populären Erfolg sicherte, der aber seines Konservatismus wegen wenig auf die späteren Generationen eingewirkt hat. Diese Charakteristik bedarf vom Anfang bis zum Schluss einer Korrektur oder zumindest eines Fragezeichens. Das älteste erhaltene Werk Rogiers, die Kreuzabnahme im Escorial, ist um mehr als ein Dezennium später als Bilder, in denen in der Kunst Jans der neue malerische Stil vollkommen entwickelt erscheint. Ich bin gewiss der letzte, der behaupten würde, dass die Über-

windung der trecentesken Malerei einzig und allein auf die persönliche Erfindung eines einzelnen Meisters zurückzuführen ist, ich bemühte mich vielmehr, im Gegensatze zu der geläufigen Meinung, zu zeigen, dass auch die Kunst Jans zu allerletzt das Resultat eines allgemeinen Entwicklungsprozesses gewesen ist; aber ebenso wie es als ein Wunder betrachtet werden müsste, wenn sie ohne alle Prämissen plötzlich wie ein aus der Versenkung auferstandener Geist in die Evolution unerwartet eingegriffen hätte, wäre es ein Wunder, wenn die ungeheuere Konzentration der älteren Entwicklungswerte und deren Zusammenschliessung in einem neuen malerischen Stile unabhängig gleichzeitig in mehreren Köpfen entstanden wäre. Es ist dies dasselbe, wie wenn man annehmen würde, dass es gleichzeitig mehrere Michelangelos und mehrere Tizians gegeben habe. Wenn wir, sei's auch in einer höchst individuellen Auffassung, weit entfernt von einer direkten Nachahmung, was bei einem so grossen Künstler selbstverständlich ist, sowohl in der Naturauffassung als in der malerischen Behandlung wesentliche Merkmale des neuen malerischen Stils, der eine unerhörte geniale Tat dem vorangehenden Suchen und Streben gegenüber voraussetzt, zehn Jahre später bei Rogier als bei Jan finden, müssten wohl ganz ausserordentlich schlagende Beweise vorgebracht werden, wenn man einem Autor die Behauptung glauben sollte, dass Rogier und Jan unabhängig von einander den Riesenschritt nach vorwärts getan haben. Diese Beweise bleibt uns aber Voll ganz schuldig. Evident unrichtig ist die weitere Behauptung Volls vom konservativen, altertümlichen Charakter der Kunst Rogiers, der es nicht verstanden haben soll, mit jener Energie den leitenden naturalistischen Problemen der Malerei seiner Zeit nachzugehen, wie seine grossen Zeitgenossen. Das Interesse und Bestreben der Schüler und Nachahmer des Jan van Eyck sowohl in Flandern als in Holland konzentrierte sich auf das Problem der Vereinheitlichung des Raumausschnittes. Betrachtet man aber die Werke Rogiers, soweit dies möglich ist, in chronologischer Reihenfolge, überzeugt man sich leicht, dass er in der Lösung dieses Problems eine ähnliche Entwicklung durchgemacht hat, wie wir sie bei anderen führenden Meistern der damaligen niederländischen Malerei beobachten können. Man beachte nur, welch ein ausserordentlicher Fortschritt in der, was die Erfindung anbelangt, ganz modernen Landschaft des Dreikönigsaltares liegt im Vergleich zu den Raumdarstellungen des Johannesaltars, den sowohl eine den trecentesken Auskunftsmitteln entsprechende unnatürliche Verknüpfung der Aussenansicht mit einem Einblick in die Bauten, als auch die ebenfalls den Darstellungsmitteln der vorangehenden Periode entsprechende Einschiebung von trennenden Kulissen zwischen dem Vorder- und Hintergrund charakterisiert. Wo gibt es in der gleichzeitigen nicht nur niederländischen, sondern ganzen europäischen Malerei Landschaften, die fortgeschrittener wären, und eine bis an den Horizont sich erstreckende landschaftliche Szenerie ähnlich überzeugend in ihrer Kontinuität trotz mancher noch nicht zu vermeidenden Verlegenheitsbehelfe darzustellen vermocht hätten? Wie bei Jans Epigonen und Nachahmern verschwindet auch bei Rogier jene Häufung naturalistischer Einzelmomente, die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts in der westeuropäischen Malerei beobachtet werden kann, und wird durch Bemühungen um kompositionelle Vereinheitlichung des

dargestellten Raumausschnittes ersetzt, worin Rogier nicht nur nicht hinter seinen Zeitgenossen zurückbleibt, sondern im Gegenteil als einer der führenden Meister betrachtet werden muss. Während aber die übrigen Nachfolger Jans die Darstellung der Figuren dabei vernachlässigten oder zumindest in dies r Beziehung über die Kunst Jans nicht hinausgingen, wusste Rogier auch der Figurenmalerei einen neuen Inhalt zu geben. Es ist die unvergleichlich grössere statuarische Wirkung und plastische Geschlossenheit, die die Figuren Rogiers von jenen seiner Vorgänger und Zeitgenossen unterscheidet. Wie wundervoll ist z. B. die Gestalt des den Hut schwingenden Königs in dem Dreikönigsaltar hingestellt und wie wirkungsvoll ist sie durch ihre plastische Prägnanz und Geschlossenheit. Die Figuren Jans sind dagegen in ihrer Gesamterscheinung hölzern und unbeholfen, flach und ohne Raumwirkung, trotz des grösseren Naturalismus im Detail. Es gibt auch in der italienischen Malerei zwischen Masaccio und Fra Bartolomeo nur wenige Figuren von einer ähnlichen statuarischen Wirkung, die den Bildern Rogiers eine in der Malerei des Nordens bis dahin beispiellose Monumentalität verleiht.

Wenn auch die plastischen Qualitäten der Figuren Rogiers in der älteren gotischen Kunst ihren Ursprung haben, so kann man sie doch nicht als einen Beweis des „konservativen“ oder „archaischen“ Stiles Rogiers anführen. Was an statuarischer Wirkung und plastischer Prägnanz in der Kunst des XIV. Jahrhunderts noch an mittelalterliche Schemen gebunden war, entfaltet sich in der Kunst Rogiers auf Grund der naturalistischen Errungenschaften Jans und seiner Zeitgenossen zu einer ganz neuen Potenz, und so sind die Figuren des Brabanter Meisters der Trecentogotik gegenüber nicht minder vorgeschritten als etwa die Statuen Donatellos, mit dem Unterschiede, dass Rogier nicht wie der Italiener an die Antike angeknüpft, sondern im Anschlusse an die neue Kunst des Nordens, wie sie sich seit dem XII. Jahrhundert entwickelte, und in ihrem Geiste neue Lösungen gefunden hat. Darin war er nicht minder „revolutionär“ als die gleichzeitigen Italiener, ja in einer Richtung eilte er ihnen weit voraus. Vor den Werken der grossen Cinquecentomeister ist in Italien kein Bild entstanden, das so meisterhaft komponiert wäre, wie Rogiers Kreuzabnahme. Die einzelnen Figuren, die in den Raum, den sie auszufüllen haben, in einer Weise hineinkomponiert sind, für die man, wollte man in früheren Kunstperioden Analogien suchen, nur in der Antike Beispiele finden könnte, schliessen sich zu drei Gruppen zusammen, deren jede eine bewunderungswürdige kompositionelle Einheit bildet, wie wir sie in Italien erst am Schlusse des Quattrocento finden und die, wenn sie auch auf das alte gotische Prinzip des Hineinkomponierens der Figurengruppen in ein bestimmt umrissenes Volumen zurückgehen, doch durch die grandiose Weiterbildung dieses Prinzips und seine Verwertung für malerische Schöpfungen auch im Norden wie eine Offenbarung wirken mussten. Diese drei Gruppen schliessen sich aber wiederum zu einer höheren kompositionellen Einheit zusammen von ähnlicher Erfindung, wie die einzelnen Gruppen, die uns die ganze Erfindung des Bildes als einen ungemein kunstvollen symmetrischen Aufbau erscheinen lässt, in dem alles für die Akzentuierung der Mittelgruppe berechnet wurde. Auch diese Gesamtkomposition beruht auf älteren

gotischen Elementen, wie sie z. B. in den Kreuzigungsdarstellungen des Trecento zu finden sind; doch was bei diesen nach inhaltlichen Momenten zu einer Steigerung der novellistischen und dramatischen Wirkung erfunden wurde, hat Rogier einem der leitenden Probleme seiner und der nächstfolgenden Zeit voraneilend in eine rein formale Errungenschaft umgewertet und so bereits in seinen frühen Werken, zu welchen die Kreuzabnahme gerechnet werden muss, ähnlich wie Jan van Eyck, nur nach einer anderen Richtung hin, die mittelalterliche Kunst überwunden, nach einer Richtung, die nicht minder für die Zukunft wichtig war, als die Errungenschaften seines grossen Vorgängers.

Doch Rogiers Entwicklung war mit der Kreuzabnahme nicht abgeschlosssen. Wie wir gehört haben, ist er an dem Problem der natürlichen und einheitlichen Gestaltung des Raumausschnittes, das die Nachfolger Jans in erster Linie beschäftigte, nicht vorbeigegangen, sondern verfolgte es nicht minder intensiv als seine flandrischen und holländischen Zeitgenossen, wobei er jedoch ganz neue Wege einzuschlagen wusste. Man vergleiche z. B. die Münchner Anbetung der heil. drei Könige mit einer älteren oder gleichzeitigen Darstellung desselben Gegenstandes. Die epische Ausführlichkeit wie auch die möglichste Füllung des Raumausschnittes ist bei den älteren Bildern das Wichtigste, von einer rhytmischen Gruppierung kann ebensowenig die Rede sein wie von einer kompositionellen Konzentrierung. Jede Figur ist nur mit Rücksicht auf ihre Beziehung zu dem dargestellten Raumausschnitte, nicht mit Rücksicht auf die anderen Figuren erfunden, und wer nicht wüsste, dass die Madonna mit dem Kinde der inhaltliche Mittelpunkt des Bildes ist, könnte es aus der Komposition nicht erkennen. Bei Rogier ist die Darstellung des Raumausschnittes nicht minder natürlich und frei, aber die Hauptfiguren bilden eine geschlossene Komposition, die höchst merkwürdig ist; die Madonna mit dem Kinde und dem knienden König bilden eine Dreieckgruppe, die als eine Vorahnung der Dreieckskompositionen Leonardos und Raffaels erscheinen könnte, wäre sie nicht diagonal ins Bild gestellt. Links und rechts sind je zwei Figuren und zwar in verschiedener Tiefe, so dass man meinen könnte, dass sich der Meister darauf beschränkte, durch die gleiche Zahl eine gewisse symmetrische Anordnung zu treffen, im übrigen aber die Nebenfiguren möglichst malerisch verteilte. Nun braucht man jedoch diese Nebenfiguren nur mit der diagonalen Stellung der Mittelgruppe in Relation zu bringen, um sich zu überzeugen, dass die Seitenfiguren mit grosser Berechnung und Kunst als einheitliche symmetrische Seitenkulissen zu der Hauptgruppe erfunden wurden und das Bild nach einem ähnlichen Prinzipe komponiert ist, wie die Kreuzabnahme, mit dem Unterschiede, der von der phänomenalen Entwicklung Rogiers Zeugenschaft ablegt, dass er dieses Prinzip zugleich mit den neuen Problemen der Raumvertiefung und Raumkomposition in Einklang zu bringen wusste. Eine einheitliche figurale Komposition nach der Diagonale, also für einen bestimmten Beobachtungspunkt berechnet, in die Tiefe zu gruppieren, wagte in Italien erst Correggio.

Man könnte nun fragen, ob all dies ein Fortschritt war? Zu allerletzt ist die gebundene Komposition doch wieder durch eine räumlich

aufgelöste ersetzt worden und die plastische Prägnanz der Figuren Rogiers musste dem malerischen Licht- und Schattenspiel Platz machen. Doch ebensogut könnte man fragen, ob die ganze Kunst der Florentiner im Quattrocento und der Stil Michelangelos einen Fortschritt bedeuten. Ein oberflächlicher Beobachter könnte glauben, dass zwischen der Paladonna und den Madonnenbildern der Alterszeit Gianbellins oder der Jugend Tizians kein wesentlicher Unterschied besteht, so nahe berühren sie sich in malerischen Tendenzen, die den Hauptinhalt der Entwicklung der Malerei der Neuzeit zu bilden scheinen. Und doch gibt es unendlich viel, was dazwischen liegt und sie unterscheidet. Die Bilder Jans sind der Höhepunkt des additionellen Naturalismus der gotischen Kunst. Man kann schwer eine grössere Anzahl einzelner Naturbeobachtungen vereinigen, als ihrer in den letzten Werken des grossen Meisters von Brügge vereinigt wurden. Doch wohl konnte man das Problem der bildlichen Wiedergabe generell vertiefen, indem man analog der Entwicklung, die sich in der klassischen Kunst vollzogen hat, doch weit darüber hinaus lernte, die Figuren als einheitliche Organismen in ihren Formen, in ihrer plastischen Gliederung und räumlichen Wirkung mit einer Freiheit und Prägnanz darzustellen und als Elemente naturalistischer und formaler Kompositionen zu verwerten, von der man nicht nur in der gotischen Kunst, sondern in der ganzen vorangehenden Kunst überhaupt kaum mehr als bescheidene Ansätze finden kann. Zwischen den Werken des Jan van Eyck und der Cinquecentokunst liegt eine Entwicklung, der wesentlich andere Probleme zu Grunde lagen, als die, auf denen die Kunst des grossen Stammvaters der niederländischen Malerei beruhte, die jedoch für die Zukunft ebenso entscheidend war, wie der einfach imitative Naturalismus der älteren Periode. In den Rahmen dieser Entwicklung der Malerei im XV. Jahrhundert fügt sich aber vollständig die Kunst des Rogier ein und zwar als die Kunst eines Meisters, der in dieser Entwicklung im Norden die Führung hatte. Deshalb ist es aber ganz falsch, wenn uns Voll Rogier als eine Art Philister vorführt, der über gewisse Altertümeleien nie hinauskommen konnte. Und nicht minder falsch ist die Behauptung Volls, dass der Einfluss der Werke Rogiers auf die Folgezeit nur ein geringer gewesen sei. Es bedarf keiner langen Listen von Kunstwerken, um diese Behauptung zu widerlegen. Von Rogier führt ein in der Bewältigung der künstlerischen Probleme direkter Weg zu Schongauer und Dürer, zu jenen Meistern, die nördlich der Alpen in der zweiten Hälfte des XV. und ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in der Kunst die Führung hatten und als die Verkörperung des Fortschrittes anzusehen sind, der sich in jener Periode vollzogen hat.

So ist aber im Stile Rogiers im Gegensatze zu der Schilderung Volls die Hauptentwicklung der niederländischen Malerei nach Jan van Eyck enthalten, eine Entwicklung, der eine mächtige, bahnbrechende künstlerische Persönlichkeit die Form gab und wenn wir dieselben Stilelemente in Werken des Bouts finden, die in den letzten Jahren des grossen Brabanter Künstlers oder nach seinem Tode entstanden sind, so kann daraus wohl nur der Schluss gezogen werden, dass Bouts von Rogier beeinflusst wurde, doch nicht der Schluss, dass die ihnen gemein-

samen Qualitäten, der statuarische Stil und die herbe, plastisch wirkende Zeichnung und Modellierung der Figuren, die so sehr den gleichzeitigen Schöpfungen der italienischen Malerei nahestehen und die als eine Umwandlung und Weiterbildung von Rogiers Erfindungen erscheinen, die auch sonst den Nachahmern Rogiers eigentümlich ist, dafür als Beweis angeführt werden können, dass Bouts zu den Begründern der niederländischen Malerei zu zählen sei. Einen anderen Beweis dafür gibt es jedoch nicht.

Es wäre wohl eine vorläufige Schilderung der Entwicklung der niederländischen Malerei möglich, die nur jene Momente hervorheben würde, die jenseits aller Zuschreibungsfragen als Kennzeichen der allgemeinen Stilevolution angesehen werden können. Aber gerade darin besteht die schwächste Seite des Vollschen Buches, das nicht, wie es bei einer modernen historischen Untersuchung selbstverständlich sein sollte, von den Grundtatsachen der allgemeinen Entwicklung ausgeht, sondern im Gegenteil wie es die Vitenschreiber des XVI. und XVII. Jahrhunderts getan haben, aus einigen subjektiv konstruierten und aneinander gereihten Künstlermonographien die Gesamtentwicklung abstrahieren will. Dies hat zur Folge, dass nicht nur das vernachlässigt wird, was heute bereits unabhängig von der Lösung der einzelnen Atributionsfragen festgestellt werden könnte, nämlich die Hauptetappen des allgemeinen Fortschrittes, der sich in der niederländischen Malerei des XV. Jahrhunders vollzogen hat, sondern auch vielfach die Gruppierung des Materials und die Beantwortung einiger in den einzelnen Monographien sich bildender Fragen in einer Weise erfolgte, die nicht möglich gewesen wäre, wenn sich der Autor intensiver mit den allgemeinen kunsthistorischen Voraussetzungen der Spezialfragen auseinander gesetzt hätte. Es wäre denkbar, dass es immer fraglich bleibt, wer der Maler der Berliner Kreuzigung, die dem Jan van Eyck zugeschrieben wird, oder des Mannes mit der Nelke war, doch wann diese Bilder beiläufig entstanden sind, kann auch heute in einer jeden Zweifel ausschliessenden Weise nachgewiesen werden, und wenn sie Voll ein halbes Jahrhundert später ansetzt, als sie entstanden sind, so ist dies nicht durch gar zu geringe Anhaltspunkte für die Feststellung des historischen Sachverhaltes zu entschuldigen. Diese Unsicherheit in den Datierungsfragen geht bei Voll so weit, dass er nicht nur einzelne Bilder, sondern auch das ganze Kunstschaffen eines höchst bedeutenden und wichtigen Künstlers in eine falsche Zeit versetzt. Es ist dies Albrecht van Ouwater, dessen Tätigkeit Voll in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts verlegt und den er als einen Nachfolger des Bouts hinstellt im Widerspruche zu dem Berichte Karl van Manders, der Ouwater zu den Zeitgenossen Jan van Eycks rechnet. Der Bericht Karl van Manders, die einzige historische Nachricht über den Meister, wäre gewiss nicht ausschlaggebend, wenn ihm die Bilder widersprechen würden. Wir besitzen wohl ein einziges sicheres Werk Ouwaters, dieses kann aber spätestens um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein und gehört stilistisch vollständig in die erste Hälfte des Jahrhunderts. Diese Datierung wird schon durch die Kostüme bewiesen, deren manche Eigentümlichkeiten, wie die Kopfbedeckung des im Vordergrunde stehenden Zuschauers im reichen Brokatkleide einer Mode der ersten Hälfte des Jahrhunderts entsprechen,

nach der Mitte des XV. Jahrhunderts jedoch nicht mehr nachzuweisen sind. Doch auch der Stil des Bildes trägt, wie bereits Bode seiner Zeit betonte, die Kennzeichen einer Kunst, die zeitlich von der Kunst des Jan van Eyck nur wenig entfernt sein kann. Wie nahe stehen noch die Typen, die Faltenbehandlung, die Raumdarstellung den Schöpfungen der ersten Generation der neuen niederländischen Malerei, von der sich das Bild nur durch eine individuelle und vielleicht auch territoriale Eigenart, aber keinesfalls durch einen vorgeschritteneren Stil unterscheidet. Mann kann dieses Bild ebensowenig in die Zeit des Hugo van der Goes oder des Memling setzen, wie etwa die Bilder Fra Angelicos in die Zeit Verocchios oder Mantegnas. Die Beobachtung der Lichteffekte, die an dem Berliner Bilde mit Recht von Bode bereits hervorgehoben wurde, widerspricht in keiner Weise dieser Datierung. Wie alles in der Natur, so hat man auch die Lichtphänomene schon in der Malerei des XIV. Jahrhunderts zu beobachten begonnen, und in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts finden wir, wie z. B. in den Miniaturen des Turiner Gebetbuches, Beleuchtungseffekte dargestellt, die dann erst die Kunst des XVI. Jahrhunderts darzustellen versuchte. Der extensive Naturalismus der ersten Generation der niederländischen Quattrocentomalerei erstreckte sich auch auf Beobachtungen dieser Art, die freilich mehr parenthetischer Natur waren, als dass sie, wie seit dem XVI. Jahrhundert, die konsequent durchgeführte Grundlage der malerischen Erfindung gebildet hätten, und um die Mitte des XV. Jahrhunderts wieder mehr oder weniger verschwinden, weil die Maler es vorzuziehen begonnen haben, die Fülle der verschiedenartigen Beobachtungen durch einfachere aber sowohl vom Standpunkte der Raumdarstellung als der figuralen Komposition einheitlichere und konsequentere Erfindungen zu ersetzen, wobei selbstverständlich eine zeichnerische und plastische Vereinheitlichung des Raumausschnittes (wie in Italien) vorangehen musste, bevor eine Vereinheitlichung durch Luft- und Lichtstimmung eine Rolle spielen konnte. Wenn auch in besonders prägnanter, vielleicht lokaler Ausbildung, entspricht doch die «Freilichtmalerei« Ouwaters durchaus der Auffassung der malerischen Probleme der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts und ist weit entfernt von der Rolle, die sie seit dem XVI. Jahrhundert in der holländischen Malerei zu spielen begonnen hat. Es ist möglich, dass Ouwater lange gelebt hat, so dass, falls die Nachricht des van Mander richtig ist, Geertgen noch sein Schüler war (wir wissen ja nichts darüber), aber unmöglich und falsch ist es, seine Kunst in eine Reihe mit der Kunst des Hugo van der Goes oder Memling zu stellen, denn was sich uns von seiner Kunst erhalten hat, lässt ihn als einen Meister erscheinen, der zeitlich und stilistisch den grossen Begründern der neuen niederländischen Malerei, Jan van Eyck und Rogier, ganz nahe steht.

Diese geringe Beobachtung der allgemeinen Entwicklungsmomente macht sich auch in den leitenden Gedanken und Grundzügen des Buches bemerkbar. Die Darstellung Volls beruht auf der Annahme, dass nach einer Blütezeit der altniederländischen Malerei in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ein allmäliger Verfall erfolgte, der zu einem virtuosenhaften Epigonentum führte, das sich damit begnügte, den von den Schulbegründern mit unendlicher Mühe zusammengebrachten

reichen Besitz künstlerischer Erfahrung vornehm und geschmackvoll geniessend zu verwalten. Es ist richtig, dass es unter den niederländischen Meistern der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts keinen gibt, der sich an universalgeschichtlicher Bedeutung mit Jan van Eyck oder Rogier messen könnte, dessen ungeachtet bedeutet aber die niederländische Malerei der zweiten Hälfte des Quattrocento einen nicht minder grossen Fortschritt in der Entwicklung der malerischen Probleme als die gleichzeitige toskanische oder venezianische Malerei, einen Fortschritt, der durch den Hinweis auf die zunehmende Zierlichkeit und Genremässigkeit der Erfindungen weder erschöpft noch richtig charakterisiert wird. Was die Werke des Hugo van der Goes und des Geertgen von Haarlem von den Werken der ersten Hälfte des Jahrhunderts trennt, ist nicht nur Routine sondern auch Weiterentwicklung und eine neue Auffassung der malerischen Mittel und der malerischen Ziele, die eine Brücke von dem, was voranging, zu dem was folgte, bedeutet. Man kann dies freilich schwer übersehen, wenn man eine Darstellung der altniederländischen Malerei mit Memling und Geertgen abschliesst, doch man braucht sich nur die weitere Geschichte der niederländischen Malerei zu vergegenwärtigen, um sich zu überzeugen, dass die Entwicklung der niederländischen Malerei in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die Kunst eines Hugo von der Goes und eines Geertgen, doch mehr bedeutete, als nur das Finale einer alten Technik. Es waren zwei Probleme, die den wichtigsten Inhalt dieser Entwicklung gebildet haben. Erstens die Darstellung einer figuralen Szene im Zusammenhange mit einem Raumausschnitte. Was die moderne Malerei, wie sie sich im Norden entwickelte, vor allem von der Malerei aller früheren Perioden unterscheidet, ist die Subordination der figuralen Komposition unter die Darstellung einer räumlichen Szenerie. Während in der Antike und im Mittelalter die dargestellte Handlung die Hauptsache war und die Landschaft, der Innenraum, welche die Bühne der Handlung waren, nur ein erläuterndes Nebenmoment, wird in der modernen Malerei umgekehrt der Naturausschnitt zur höheren Einheit, deren alles umfassender Gewalt gegenüber auch die Menschen und ihre Handlungen an Bedeutung zurücktreten müssen. Dies war aber nicht nur eine andere Auffassung, sondern auch ein konkretes formales Problem, das ebenso allmälig bewältigt werden musste, wie die Menschendarstellung in der Antike, und nie hätte es die moderne Malerei vermocht, das Spiel des Lichtes, das Luftambiente, den Farbenzauber, den der Moment bringt und nimmt, die atmosphärische Poesie und die landschaftliche Stimmung darzustellen, wenn man nicht früher nach und nach gelernt hätte, die Figuren und die Szenerie in einer so organischen und überzeugenden naturtreuen Weise zu verknüpfen, dass die Darstellung dem Beschauer als die Wiedergabe eines einheitlich gesehenen Naturausschnittes erscheinen muss. Darin bedeutet aber die niederländische Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts einen grossen, vielleicht den entscheidenden Fortschritt, ohne den die ganze weitere Entwicklung nicht denkbar wäre.

Doch auch in der Figurenmalerei kann man ein ähnliches Weiterschreiten beobachten. Von einem Stillstand oder gar Verfall kann da keine

Rede sein. Man braucht nur den Portinarialtar mit der Palamadonna zu vergleichen, um sich zu überzeugen, wie gross der Fortschritt in der Beherrschung der organischen Struktur der Körper und deren Relationen zu bestimmten Stellungen und Bewegungen, wie auch in der daraus sich ergebenden grösseren plastischen Signifikanz war, der die Kunst des Hugo van der Goes und des Jan van Eyck trennt. Und doch bedeutet ein jedes der späteren Werke des Hugo van der Goes einen neuen Fortschritt in dieser Richtung. Voll gibt das zu, indem er von freierer Bewegung der Figuren bei Hugo van der Goes spricht ; dennoch behauptet er aber, der Meister hätte zwar wenig Neues gebracht, doch «die zerstörenden Tendenzen wenigstens eine Zeitlang aufgehalten.» Kein niederländischer Maler des XV. Jahrhunderts steht dem Cinquecento künstlerisch so nahe, wie Hugo van der Goes in seinen letzten Werken und bei keinem ist das Werden einer neuen künstlerischen Auffassung so deutlich, wie bei ihm. Die neue niederländische Malerei hätte nie mit der neuen Kunst Italiens zusammenfliessen können, es hätte nie jene Entwicklung entstehen können, die auf dem Umwege des Italianismus zu Rubens führte, wenn es nicht früher schon analoge Bestrebungen in Figurenmalerei gegeben hätte, wie in Italien, Bestrebungen, in welchen freilich Italien unter dem Einflusse der antiken Vorbilder bald einen riesigen Vorsprung gewann, die jedoch auch im Norden als ein wichtiges Moment der Weiterentwicklung aufgefasst werden müssen.

Nun könnte man wohl fragen, ob das Buch Volls, mag es auch in der Gesamtdarstellung nicht bieten, was der Titel verspricht und was man von einem solchen Versuche fordern muss, nämlich eine Klärung des historischen Tatbestandes, dennoch nicht einen methodischen Fortschritt insofern bietet, als es mehr, als bis dahin geschah, sich bemühte, eine kritische Sichtung des bildlichen Materials der Darstellung zugrunde zu legen. Das ist gewiss um so mehr zu begrüssen, als sich in der letzten Zeit vielfach auch unter den jüngsten Fachgenossen die Neigung bebemerkbar macht, die Bilderkritik als eine müssige Spielerei anzusehen, eine Anschauung, die als das traurigste Dokument des Zurückgehens der Kunstgeschichte als historischer Wissenschaft betrachtet werden muss, denn eine Wissenschaft, die auf die Quellenkrititik verzichten will, ist keine historische Wissenschaft mehr.

Doch die Art der Bilderkritik, die Voll übt, scheint mir wenig geeignet zu sein, methodisch vertiefend zu wirken. Volls Bestimmungen beruhen fast ausschliesslich auf Qualitätsurteilen, die zum Teil in der Aufstellung bestimmter Qualitätseigentümlichkeiten eines Meisters, zum Teil sogar in absoluten Werturteilen bestehen.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Qualitätsurteile jede Bestimmungsfrage in allen ihren Stadien begleiten werden und begleiten müssen, sie bilden in der Regel die Veranlassung und oft auch den Prüfstein kritischer Bestimmungsprobleme, aber als entscheidend können Qualitätskriterien nur dann betrachtet werden, wenn sie mit sonstigen historischen Tatsachen nicht im Widerspruche stehen und ihre objektive Beweiskraft für eine bestimmte Periode und für einen konkreten Fall unanfechtbar nachgewiesen wurde. So muss, um ein drastisches Beispiel zu nennen, jede Bewertung der Werke eines Meisters, wenn sie nicht dogmatisch

oder subjektiv willkürlich sein soll, mit den Tatsachen der allgemeinen Stilentwicklung im Einklange stehen, denen sich auch der grösste Künstler nicht entziehen kann. Das scheint ganz selbstverständlich zu sein, und doch ist es bei Voll oft nicht der Fall. Man kann vielleicht darüber diskutieren, ob die Petersburger Tafeln mit der Darstellung des Kalvarienberges und des jüngsten Gerichtes von Jan van Eyck sind oder nicht, doch es geht nicht an, sie dem Meister deshalb abzusprechen und in eine spätere Zeit zu versetzen, weil eine Diskrepanz zwischen der dramatischen Wirkung der Komposition und der naturalistischen Durchbildung der Figuren besteht, die im Gegenteil, wie alle übrigen Stilmerkmale, auf ein Denkmal der noch unter giottesken Einflüssen stehenden Kunst der ersten zwei Jahrzehnte des Jahrhunderts schliessen lässt. Es handelt sich da (und in ähnlichen Fällen) nicht um einen zufälligen Irrtum, von dem niemand befreit ist, sondern um einen Fehler der Methode. Es gibt gewiss keine Universalmethode für Bilderkritik, sondern die Methode hat sich stets der Periode anzupassen, um die es sich handelt; dennoch gibt es eine Regel für Fragen dieser Art, die darin besteht, dass überall und besonders da, wo nicht, wie in Italien, eine alte historische Tradition feste Anhaltspunkte für die Beurteilung der Stilzusammengehörigkeit der Kunstwerke bietet, eine rein historische Formenuntersuchung und Formenvergleichung die Voraussetzung und Grundlage für die Lösung aller Bestimmungsfragen bilden muss. Und die spielt bei Voll erst in zweiter Linie eine Rolle, was der Hauptgrund ist, warum wir neben glänzenden Beobachtungen Urteile und Behauptungen finden, die, statt eine Klärung der Probleme und Ordnung des Materials zu bringen, nur eine neue Verwirrung schaffen.

Zum Schlusse möchte ich, so ungerne ich es sonst tue, etwas zurückweisen, was Voll an meine Adresse richtet. Die Fragen, um die es sich hier handelt, sind zweifellos noch im Flusse, so dass es selbstverständlich ist, dass jede spätere Arbeit die vorangehende korrigieren kann und niemand hätte sich mehr gefreut, wenn Voll etwas Neues zu der Lösung des „Rätsels der Brüder van Eyck“ beigebracht hätte, als ich. Aber nie war mir klarer, welche Ironie in diesem Titel liegt, als da ich las, was Voll darüber geschrieben hat. Ich versuchte die einzelnen Teile des Genter Altares nicht a priori nach dem Masstabe moderner künstlerischer Individualitäten in verschiedene Partien zu trennen, was ebenso versagen musste (und bei Voll noch immer neuerdings versagt), wie wenn man in mittelalterlichen Urkunden ohne weiteres literarische Individualitäten feststellen wollte, und versuchte zunächst die Frage zu beantworten, ob der Altar stilistisch homogen ist. Ich fand da Unterschiede, die nicht in der mit wenigen Jahren sich vollziehenden Entwicklung eines Künstlers begründet werden können. Voll bestreitet diese Verschiedenheiten, wobei er sich allerdings auf die Anführung eines Beispieles beschränkt, das glücklicherweise völlig genügt zur Beurteilung seiner Bedenken. Ich verweise darauf, dass in den unteren Gruppen in der Anbetung des Lammes die Figuren, ähnlich wie überall in der Trecentokunst, zu einer dichten Masse zusammengedrängt sind, in der mit Ausnahme der ersten Reihe den Köpfen keine räumlich richtig charakterisierten Körper entsprechen, wogegen sich an den

Seitenflügeln diese Massen in einzelne Gestalten lösen. Unter den Beispielen dafür bildete ich auch den oberen Teil der Reitergruppe der gerechten Ritter ab und zwar deshalb in einer Detailabbildung, weil ich für einen anderen Zweck möglichst viel von den einzelnen Figuren zeigen wollte. Dies sei trügerisch, meint Voll, denn es ist nur natürlich, dass die Köpfe und Rumpfpartien von Reitern, die auf den dickbauchigen flandrischen Kriegsgäulen sitzen, sich nicht so eng berühren, wie die von den einzelnen Männern. Wer so sehr auf Treue ausging wie der Meister dieser Figuren, der wusste auch, dass es unmöglich ist, die Reiter so eng aneinander zu drängen wie die Fussgänger. Es fehlte mir also an klarer Naturanschauung. Wie gross ist da die Versuchung, das Kompliment zurückzugeben — denn ich habe ja eben betont, dass der Maler der Reiter sich über die räumliche Stellung der Figuren klar war und dies ist bei der Gruppe der Geistlichen nicht der Fall. Da kann die Darstellung der Figurenmenge, die einer vielköpfigen körperlosen Kulisse gleicht, nur jemand für ebenso natürlich halten wie die der Reiter, der von klarer Naturanschauung sehr weit entfernt ist. Die Detailabbildung kann eben nur für den irreführend sein, der nicht weiss, wie eine solche Reitergruppe auch in den oberen Teilen dicht aneinandergedrängt aussehen müsste, wenn sie stilistisch der Gruppe der Geistlichen entsprechen würde, wie man es bei unzähligen giottesken und trecentesk-französischen Reitergruppen beobachten kann. Ich fürchte, das „Rätsel" wird nie gelöst werden, doch nicht deshalb, weil das Problem nicht zu lösen wäre.

Wien. Max Dvořák.

---

Edmund Hildebrandt, Friedrich Tieck, Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik, Leipzig, Karl W. Hiersemann 1906. XX + 182 S., 10 Tafeln.

Christian Friedrich Tieck ist 1776, drei Jahre nach seinem Bruder Ludwig, zu Berlin geboren. Er lernte zuerst bei Gottfried Schadow, kam dann in Paris in den Kreis Davids und gab gleichzeitig die ersten Proben selbständiger Begabung und Auffassung. Schon von Paris hatten sich durch Humboldts Vermittlung Fäden zu Goethe gesponnen und diese führen 1801—1805 zu vielfacher Tätigkeit des Bildhauers für Weimar, deren wertvollste Frucht uns die den Dichter in der Vollkraft der Jahre verkörpernde Büste Goethes ist. Das Jahr 1805 führt Tieck in Begleitung seiner beiden Geschwister und Rumohrs nach Italien, wo er hauptsächlich aufnehmende glückliche Jahre in Rom verlebt. Über Coppet, die gastfreie Residenz der Mme de Stael, kehrt Tieck nach Deutschland zurück; die Begegnung mit dem Kronprinzen von Bayern ent-

scheidet über sein weiteres Schicksal. Denn die Bestellung von 25 Büsten für die Walhalla zwingt ihn zu siebenjährigem Exil in Carrara, aus dem er erst 1819 durch Rauchs Hilfe Erlösung findet. In den nun folgenden Berliner Jahren finden wir Tieck mit grossen Aufträgen vornehmlich dekorativen Charakters überhäuft und als einen wichtigen Helfer in der künstlerischen Ausgestaltung Berlins, an der Schinckel tätig ist. Aber von Rauchs strahlendem Genie immer wieder in die Sphäre dienender Mitarbeit zurückgewiesen, von Überarbeitung niedergedrückt, von Jüngeren überflügelt, bricht der Künstler zusammen und endet sein Erdenwallen 1851 nach Jahren äusserer Verwahrlosung und innerer Stumpfheit.

Dieser Künstler, dessen Name «den meisten selbst der Fachgenossen ein völlig neuer sein wird», hat im Verfasser einen liebevollen und gerechten Biographen gefunden. Mit knappen sicheren Strichen zeichnet er sein Bild als Künstler, mit grösserer Breite schildert er seine Beziehungen zu den führenden Männern der Zeit, besonders zu Goethe, der dem Jüngling wie dem reifen Manne Führer war und dem gegenüber er 1802 unfreiwillig in den Mittelpunkt einer — überreichlich breit erörterten — Weimarer Klatschgeschichte geriet. Weiter ist dem Verfasser dafür zu danken, dass er sich nicht mit der Herstellung des künstlerischen und literarischen Portraits Tiecks begnügte, sondern seine Persönlichkeit auch psychologisch erklärt und die rein menschlichen Fäden aufdeckt, aus denen sich das Netz von Tiecks düsterem Schicksal schürzt. Er zeigt die opfervolle Liebe des einsamen Mannes für seine Schwester und seinen Neffen, wie sein Leben in unaufhörlicher Fronarbeit verläuft, wie seine Kraft unter dem quälenden Druck übernommener Schuldenlasten erlahmt und endlich zusammenbricht.

Dieses «Inserviendo consumor», das der Verf. als das Motto von Tiecks Leben auf sein Ehrendenkmal für den edelmütigen Menschen hätte schreiben können, ist vielleicht auch geeignet, die Tragödie des Künstlers zu erklären, begreiflich zu machen, wieso ein Mann von der frühen Reife und starken Geistigkeit Tiecks bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts an einem starren einseitigen Klassizismus festhalten konnte. Auch Friedrich war ja in dieser «keineswegs gesunden Bildungsatmosphäre» (Haym, Romantische Schule 20) aufgewachsen, entspross diesem überheissen Brodem des aufgeklärten Berlins, aus dem die unstäten, friedlosen Talente seiner Geschwister Ludwig und Sophie erwuchsen. Wie nahe Friedrich als junger Mann dem romantischen Ideenkreise stand, zeigt der sehr charakteristische Brief vom 24. April 1801, an A. W. Schlegel (S. 12) und wie sehr er sich in seinen Sturm- und Drangjahren gegen die bedindungslose Annahme des klassizistischen Programms sträubte, seine Äusserung über das «Geschwätz der Propyläen», die ebenso grob ist, wie die gleichzeitige Runges (Hinterlassene Schriften I, 5). In Weimar schon beginnt die Sorge um die Schwester ihn zu quälen; noch mehr verbittert sie ihm den Aufenthalt in Italien. Die Saat, die er in Rom — äusserlich untätig wie Thorwaldsen in den ersten Jahren seines römischen Aufenthalts — in sich aufgenommen hatte, gelangte nie zur Blüte, denn nun beginnt Tiecks Martyrium der Geschwisterliebe. Die handwerksmässige Büstenarbeit, der Aufenthalt in dem Marmorbruche von Carrara hat seinen Geistesfrühling zerstört. In

Berlin kämpft er — mit dem Hemmnis der ewig drückenden Galeerenkette am Fuss — vergeblich gegen Rauchs Übergewicht an; sein dekoratives Talent hält ihn bei den Hilfsarbeiten fest, die Anerkennung, die er findet, wird zum Hindernis in seinem Weiterschreiten. Er wird bitter und ungerecht, erhebt harte und gänzlich unbegründete Anschuldigungen gegen Rauch (Brief an seinen Bruder Ludwig, S. 173) nnd streckt zuletzt die Waffen.

---

In der Einleitung zu seinem Buch entschuldigt sich der Verfasser wegen des Themas, das er zur Bearbeitung gewählt hat; er legt bussfertig eine professio fidei ab und wünscht, der von Julius Lange jeder Kunstepoche und jedem Künstler geweissagte Tag der Wiederanerkennung, möchte für den Klassizismus nie erscheinen! Wie unausrottbar steckt uns doch die dogmatische Auffassung der Kunstentwicklung im Blute! Denn der Stossseufzer Langes in jenem wundervollen Vorwort zu «Thorwaldsens Darstellung des Menschen»: Es sollte die Frucht von unseres Zeitalters Studium der Geschichte, der Kultur und der Kunst sein, dass man doch endlich einmal einsehen lernte, dass sich Geschmack und Mode radförmig drehen, so dass folglich die Dinge abwechselnd hoch und niedrig stehen, — ohne Rücksicht auf den ihnen innewohnenden wirklichen Wert, dieser Seufzer hat heute ebensolche Giltigkeit wie 1886. Auch für den Verfasser ist also der Klassizismus ein Schritt vom Wege der deutschen Kunst, eine bedauernswerte Verirrung.

Wie ich mich zu dieser Frage verhalte, habe ich in diesem Hefte selbst in der Besprechung von Landsbergers Tischbein angedeutet; ich möchte das dort Gesagte nicht wiederholen, zumal ich ohnedies hoffe und beabsichtige, in einer zusammenfassenden Arbeit auf dieses Hauptproblem deutscher Kunst zurückzukommen. Für die Skulptur steht es in noch höherem Grade im Mittelpunkte der Betrachtung als für die Malerei, denn nur für jene kann eine unmittelbare Nachahmung der Antike möglich gewesen sein, während die Entwicklung der Malerei gewöhnlich aus einer Übertragung der Gesetze der Plastik auf sie erklärt wird.

Dass es sich um direkte Nachahmung in dieser Zeit nicht mehr handeln kann, habe ich in jener Besprechung gezeigt; «die Kunst muss von dem Wege der Nachahmung, der sie schwerlich viel weiter führen würde, ablassen und tiefer und selbständiger werden» sagt H. Meyer mit programmatischer Deutlichkeit in «Winckelmann und sein Jahrhundert» (395 f.). Die frühere Generation — Mengs, Canova — sei nicht zur lebendigen Einheit gelangt, weil sie nichts zutage förderten, was ihnen eigentümlich angehörte, aus ihrem Innersten sich entwickelte. (Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, 186 f.).

Was die Schwäche der früheren Stadien des Klassizismus war, wird scharf erkannt; dass das jenen zum Vorwurf gemachte auch für seine spätere Wendung gilt, wird übersehen. Findet A. W. Schlegel (im Schreiben über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler, Werke IX, 237) «in Canovas Werken einen Widerstreit zwischen seiner natürlichen

Neigung und dem durch den Anblick der Antike erregten Wetteifer. Jene ohne diesen hätten ihn vielleicht ganz auf den Abweg des Sentimentalen geführt», so lässt sich das mutatis mutandis auf Thorwaldsen übertragen. Ist seine Kunst etwas anderes als Kompromiss reicher Individualität und formaler Anregungen durch die antike Formenwelt, etwas anderes als das Rohmaterial, aus dem seine Kunst, feiner und sublimierter, «weil umgeformt aus einmal schon geformtem Ton» um bei Langes schönem Bild zu bleiben, hervorgieng? Wenn wir Thorwaldsen, dessen Bildungsunfähigkeit und Lernunlust Zoega und andere gelehrte Freunde zur Verzweiflung brachte und der sich nie um die aesthetische Theorie seiner Zeit gekümmert hat und Fernow, den Kantschüler, der mit seinem fertigen System nach Rom kommt, sich in ihrem Kunstglauben begegnen sehen, so werden wir den Grund dafür in der allgemeinen Kunstströmung jener Zeit finden, die zur Befruchtung ihrer Absichten auch der Antike bedurfte und die willenlos auch die mitriss, die den Weg zu bahnen wähnten.

Als Ludwig Tieck unter dem Einfluss der Schleiermacherschen Reden die Genoveva schrieb, war er überzeugt, sich unmittelbar den Standpunkt mittelalterlicher Religiosität errungen zu haben. Sein Bewunderer Solger hat zuerst ausgesprochen (nachgelassene Schriften I 301) «dass die religiöse Sinnesart, auf der das Stück ruhe, nicht ganz des Dichters wirklicher Zustand, vielmehr dieser Zustand nur eine tiefe Sehnsucht danach gewesen sei» und Tieck hat dieser Auffassung später in der Vorrede zum II. Bande seiner Schriften zugestimmt. Ein ähnliches Geständnis müssen wir als Ergebnis der Betrachtung des Klassizismus aussprechen: das Ethos Thorwaldsens ist nicht das der Antike, den Geist einer entschwundenen Kultur kann niemand derart aufnehmen, dass er ihn in künstlerische Gestaltungen ausströmen lassen könnte. Bestenfalls ist es die Sehnsucht nach dem Griechentum, die jenen bedeutungsvollen Abschnitt deutscher Kunst beseelt und auch da müssen wir den Begriff des Griechentums im weitesten, die höchsten Höhen der Menschlichkeit einbeziehenden Sinne fassen. Nur in so allgemeinem Sinn erblicken wir mit dem Verfasser in Tiecks nachgelassenen Werken, den schönen Bronzegruppen am Berliner Schauspielhaus, — die letzte Huldigung eines toten Künstlers an den Genius der Griechen.

Wien. Hans Tietze.

---

Franz Landsberger, Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1908.

Selten habe ich mit grösserer Freude über ein neues Erzeugnis der kunstwissenschaftlichen Literatur Bericht erstattet als über dieses Buch, in dem das Problem des Themas mit voller Klarheit erfasst und in

fesselnder, lebendigwarmer Sprache dargelegt wird. Es bedeutet eine wirkliche Bereicherung unserer Literatur auf einem Gebiet, auf dem es bisher über zerfahrene Anläufe — doktrinär einseitige Untersuchungen oder eng begrenzte Lokalforschungen — nicht gekommen war.

An der Hand der zweibändigen Selbstbiographie des Malers, die durch ihre vielseitigen Interessen und durch die Plastik der Darstellung innerhalb der autobiographischen Literatur ihrer Zeit mit in erster Reihe steht, und reichen brieflichen Materials entwirft L. ein abgerundetes Lebensbild Tischbeins, ohne sich in biographischen Kleinkram zu verzetteln. Den Stadien seiner Kunstentwicklung ist sorgsam nachgegangen und jede ihrer Phasen ist mit geschmackvoller Knappheit charakterisiert. Nirgends lässt sich L. durch die zahlreichen Nebenpfade, die von seinem Hauptwege in interessante, grossenteils wenig erforschte Gelände führen, weiter weglocken, als nötig ist, um seine Hauptrichtung um so sicherer beizubehalten; aber bei dem rüstigen Vorwärtsschreiten fällt doch hie und da ein helles Licht auf das Dunkel zur Linken und Rechten und enthüllt sichere Umrisse und ferne Ausblicke in Gegenden, bei deren Durchwanderung wir dereinst den Verf. als Führer zu haben hoffen. Das Verhältnis zur deutschen mittelalterlichen Geschichte und Kunst, die Einwirkungen der Antike sind solche Partien. Noch reicher entfaltet sich die Gabe des Verfassers, sicher und wirkungsvoll zu skizzieren, dort wo er die Wechselwirkung von Portraitkunst und Physiognomik darstellt und Tischbeins charakterisierende Bestrebungen in ihren verschiedenen Stufen und Gestaltungen zeigt; die volle Meisterschaft aber erreicht sie m. E. in der Analyse des Frankfurter Goethebildnisses, in dem alle Einzelzüge ungezwungen als Exponenten allgemeiner geistiger Strömungen klargelegt werden.

Ein weiterer erheblicher Vorzug des Buches ist die Belesenheit, die seine Grundlage bildet; nicht jene dürre Belesenheit auf dem «Spezialgebiet», die keinen Revueartikel übersehen hat, sondern jene naive Freude am Lesen, die zur Kultur des Historikers gehört und leider in unserer Generation von Spezialisten mehr und mehr im Schwinden ist. Das Thema forderte in ganz besonders hohem Grade ein solches Fundament, nicht nur weil Tischbein Goethes Weg gekreuzt, ja eine Zeit lang bestimmt hat, sondern hauptsächlich weil beim Klassizismus die künstlerische Entwicklung nicht ganz von der literarischen abgetrennt werden kann und in keiner Stilperiode die Geschichte der Dichtkunst und der Aesthetik der Kunstgeschichte so reichen Aufschluss bieten könnte. Denn — so seltsam es klingen mag — so lange man sich auch mit dem Klassizismus auf dem Gebiet der bildenden Kunst beschäftigt und so sehr man ihm auch, bald lobpreisend, bald verdammend, den allerbestimmendsten Einfluss auf die Weiterentwicklung eingeräumt hat, sein Begriff selbst ist unklar geblieben; den einen ist er eine der Höchstentfaltungen deutschen Geistes, den anderen seine verderblichste Verirrung, beiden aber in gleichem Masse nebelhaft und verschwommen. Aber auch die Literaturgeschichte gewährt uns wenig Hilfe und die Kunstgeschichte, die sich vertrauensvoll der älteren Schwester genaht hat, flieht entsetzt vor fossilen Ausdrücken wie «der französische Pseudoklassizismus» und «die Infektion der Romantik». Nennt man bei uns einen Füger wegen

seines Klassizismus einen «vor dem Tribunal der Kunstgeschichte unrettbar verlorenen Mann», so stossen wir dort auf Untersuchungen, in denen das «Klassizistische» sachte sachte zum Klassischen wird und alles einschliesst, was der Verfasser für «gesund» hält! Nach dem Historiker als Nachrichter und dem Historiker als Arzt, wirkt der Verfasser als ein Historiker in der seltenen Rolle des Historikers doppelt woltuend.

In dem Schlusskapitel seines Buches, »älterer und jüngerer Klassizismus« hat er die Frage um ein gutes Stück vorwärts gerückt und ein prinzipiell reich ausbeutbares Ergebnis gewonnen. Er scheidet den Frühklassizismus um die Mitte des 18. Jahrhunderts scharf von dem Klassizismus im letzten Viertel des Jahrhunderts und zeigt die Verschiedenheit der Quellen und der Formenideale beider Strömungen. »Dem ältern Klassizismus war die eben wieder entdeckte Antike eine hohe Göttin, der man sich nur mit zarter Verehrung nahte. Der jüngere wollte diese ferne Welt auf die Erde herabziehen und sich innig mit ihr vertraut machen« (S. 185 und 186). Für die ästhetische Theorie hatte schon Th. Volbehr in seinem Buche »das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst« eine ähnliche Unterscheidung gemacht, nur hatte er die Grenzen schon bei Winckelmann gezogen. »Bisher hatte doch immer ein breiter Zwischenraum des Respekts die künstlerische Produktion von den Werken der Griechen getrennt. Winckelmann aber stellte die ganze wundervolle Welt der Antike ohne jeden Skrupel auf den Markt des Tages etc.« (a. a. O. S. 28).

So weit die Theorie. In der Praxis aber sei »der ältere Klassizismus wie das Rokoko ein Nachlassen des Pathos der Barockzeit; die Antike ist ihm der Ausdruck des Einfältigen und Stillen etc.« (Landsberger, S. 184). Nun hat gerade Volbehr (in Goethe und die bildende Kunst, S. 58 ff.) in überaus geistvoller Weise gezeigt, dass »edle Einfalt und stille Grösse« viel mehr als ein Charakteristikon der Antike, ein Schlagwort für das Sehnen jener Zeit ist. Wenn Posselt jenes Wort geradezu zur Charakterisierung deutscher Art verwendet oder wenn Georg Forster noch 1790 im Kölner Dom von dem Eindruck majestätischer Einfalt überwältigt wird, so ersehen wir daraus, dass der ältere Klassizismus, um bei diesem Ausdrucke Landsbergers zu bleiben, Eigenschaften in die Antike hineintrug und hineinsah, die seinem eigenen Ideal entsprachen. Damit aber tut er nichts anderes, als was andere Zeiten, seit es humanistische Bestrebungen gab, ebenfalls getan hatten und Architekten wie Pietro da Cortona, Bildhauer wie Bernini standen im selben Verhältnis zur Antike. Warum empfinden aber auch wir jenen älteren Klassizismus in höherem Grade antikisierend als die Barocke? Nicht so sehr weil er sich mit archäologischem Kram verbrämt, sondern weil ja auch wir eine ganz bestimmt gefärbte Auffassung der Antike besitzen, weil wir infolge unserer Gesammtkultur mit den Augen Winckelmanns und Goethe-Schillers sehen. Denn unsere Gesamtvorstellungen von Kulturepochen werden durch archäologische und historische Forschungsergebnisse nur sehr wenig modifiziert, sie beruhen fast ausschliesslich auf künstlerischen Konzeptionen einzelner genialer Darsteller. Wenn Landsberger in den Donnerschen Figuren praxitelische Einwirkungen findet, so gibt er durch dieses Hineinsehen von Eigenschaften in Kunst-

werke, deren historische und stilistische Voraussetzungen ganz andere sind und sein müssen, einen schlagenden Beweis dafür, wie stark dieser Bann auch heute noch wirkt, wie sehr die »klassizistische« Auffassung der Antike die unsere noch bestimmt.

Auch die ästhetische Theorie des 18. Jahrhunderts hatte bald entdeckt, dass mit dem Hinweis auf die Antike der Kunsterkenntnis nicht wesentlich gedient war, da ja die Auswahl dessen, was nachgeahmt, und die Art, wie es nachgeahmt wurde, doch immer wieder dem Geschmack des einzelnen überlassen bleiben musste. Dieses subjektivistische Hintertürchen, das als der Hauptmangel des Batteux'schen Systems empfunden worden war, hatte auch Winckelmann nicht verschlossen. So gab es nur einen Ausweg, »man wollte die Antike nicht mehr nachahmen, sondern selbst ein antiker Mensch sein« (Landsberger 186). Am schärfsten hat Friedrich Schlegl in seiner jugendlichen »revolutionären Objektivitätswuth« Lyceumfragment Nr. 66) die neue Sehnsucht ausgedrückt. Dass die so oft versuchte Nachahmung stets missglückt sei, dafür liege die Schuld an der Manier und Methode der Nachahmung. Nicht um diesen oder jenen Dichter, nicht um die lokale, individuell bedingte Form handle es sich, sondern um den »Geist des Ganzen, die reine Griechheit« (vgl. R. Haym, Romantische Schule [2] 191).

Diese Intensität der Annäherung an die Antike — nach Schillers Xenion das hitzige Fieber der Graecomanie — lässt sich auf die bildende Kunst ebensowenig unmittelbar übertragen, wie Goethes schönes Wort: »Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.« Wir steigen aus dem Bereich der Kunstpraxis in die höchsten Sphären der ästhetisch-ethischen Welt Schillers und Goethes empor und die Forderung des Griechentums fällt zusammen mit dem hohen humanistischen Ideal unserer Klassiker, mit jener Läuterung von Eigenart zur Persönlichkeit, in die Heinrich von Stein[1]) seine schöne Darstellung »Goethe und Schiller« ausklingen lässt: »Du prüfe dich nur allermeist, ob du Kern oder Schale seist«.

Wie konnten solche Lehren in Kunstwerken unmittelbaren Ausdruck finden? »Dann suchte man sich die Ausdrucksmittel der antiken Kunst so sehr anzueignen, dass man in der Eile nicht daran dachte, Plastik von Malerei zu scheiden, und alle Regeln jener auf diese übertrug. Dass die malerische Technik, dass alle Farbenfreudigkeit dabei verloren ging, war die notwendige Folge.« Auch durch diesen Bescheid Landsbergers werden wir wieder gewahr, auf welche Abwege wir geraten, wenn wir den Dingen nicht direkt auf den Leib rücken, sondern das Verhältnis zur Antike in unserer Vorstellung überwuchern lassen. Das ganze 18. Jahrhundert zeigt ein allmäliges Sichabwenden von der Farbenfreude, ein Nüchterner- und Einfacherwerden auch der künstlerischen Ausdrucksmittel, dessen Übereinstimmung mit den anderen kulturellen Tendenzen wohl nicht erst ausdrücklich nachgewiesen werden muss. Hand in Hand mit dieser Entfärbung geht eine positive Tendenz,

---

[1]) H. v. Stein, Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker. Leipzig.

das wachsende Interesse an der plastischen Form, zu dessen frühen Zeugnissen der Modeartikel der gemalten Stein- und Bronzereliefe gehört, denen wir seit Beginn des 18. Jahrhunderts in steigender Fülle begegnen. Nicht weil die Antike das Vorbild war, hat die Entwicklung diesen Gang genommen, sondern weil in der Architektur die malerische Dekoration, das schattenwerfende Vor und Zurück, Auf und Nieder der Bauglieder sanfteren Linien Platz gemacht hatte, weil im Kunstgewerbe das Adrette und Zweckdienliche mehr und mehr angestrebt wurde, weil in beiden die Materialfarben — weiss und gold — alle anderen verdrängten, weil der Malerei die Skulptur allmählich zur Führerin wurde — die auf Mengs und vermeintlich auf Raffael zurückgehende Sitte der Maler, ihre Kompositionen nach drapierten Gipsfiguren auszuführen, ist besonders charakterisch —; aus all diesen Gründen hat eine gewisse Gruppe antiker Werke sich mit dem Zeitgeschmack in Einklang befunden.

In anderer Hinsicht aber erfolgt die Reaktion gegen den dekorativen Stil der Barocke durch Steigerung des geistigen Elements; der Inhalt, der so lange dekorativen Zwecken zum Vorwand gedient hatte, sollte die Hauptsache sein. In einem Briefe an den Vater Overbecks lässt Tischbein den künstlerischen Qualitäten Fügers volle Gerechtigkeit widerfahren, »aber er denkt nicht genug, seine Motive halten die Probe nicht aus« (Howitt, Overbeck I 60 f.). Die bildende Kunst soll Gedanken ausdrücken, die mit den der Natur abgelernten Formen, mit denen der Künstler wie mit einem Eigentum waltet, vorgetragen werden. So hatte Goethe 1788 definiert, was er Manier nennt, und genau dasselbe hat Carstens um die selbe Zeit in die Praxis umgesetzt (Vgl. Gurlitt, Deutsche Kunst 44). Wie immer musste auch damals der formbildende Idealismus zur Vernachlässigung der Farbe führen.

Haben wir nun erkannt, dass die Anlehnung an die Antike auch in diesem jüngern Klassizismus etwas durchaus Sekundäres, etwas in den Strom der allgemeinen Stilentwicklung mit Hineingezogenes ist, so nähert er sich prinzipiell wieder seinem älteren Bruder. Dieser hatte in seine Antike Stille und Einfalt hineingetragen, jener musste ihr einen neuen Inhalt geben, um sein Ideal in ihr finden zu können. David hatte das gesteigerte Nationalgefühl seines Volks, das Pathos von dessen gleichzeitiger innerer Neugeburt, den Paroxysmus der Vaterlandsliebe — den auch die Renaissance im Altertum fand — in sie hineingetragen. Das geistige Deutschland, das sich nach kurzer Zeit von der französischen Revolution abgewendet hatte, stellte sich ein Ideal auf, dessen Programm in der Ankündigung von Schillers Horen enthalten ist. Es steht in bewusstem Gegensatz zu dem, was in Frankreich geschah, und ist doch so nahe verwandt mit ihm. Das neue Menschentum, dessen Geburt sich dort in blutigen Zuckungen vollzog, sollte hier auf rein geistigem Wege ins Leben gerufen werden. Diese höhere Menschlichkeit, diese von den Schlacken des Individuums, der Nation und der Zeit gereinigte Humanität, das war die neue Griechheit.

Alter und neuer Klassizismus sind uns unter den Händen zerbröckelt. Vielleicht hätte man auch auf deduktivem Wege zum selben Ziele gelangen können; vielleicht hätte sich auch so beweisen lassen,

wie widersinnig es sei, eine Kunststufe nach dem Verhältnis zu einer vergangenen Kunst charakterisieren und abwägen zu wollen. Denn ein solcher Versuch wird immer in einem circulus vitiosus enden: man liebt in der Kunst einer andern Zeit, eines andern Volks nur das, was dem eigenen Ideal entspricht; um aber zu beantworten, warum gerade dieser Teil anspricht und ein anderer nicht, müssen wir doch wieder zu anderen Mitteln der Untersuchung greifen, die ganze Frage wird also nur verschoben. Die Feststellung eines solchen Verhältnisses zu einer anderen Kunst hatte nur so lange einen Sinn, als die Antike, die Renaissance etc. für objective Begriffe galten; sieht man ein, dass es sich bei diesen nur um subjektiv gestaltete Vorstellungen handelt, wird jene Feststellung völlig wertlos.

Dadurch dass wir dem Klassizismus, als landläufigen Ausdruck zur Bezeichnung einer Stilphase, die Existenzberechtigung absprechen, stehen wir ihm freier und unbefangener gegenüber; dadurch dass wir ihn von der Verbindung von der Antike loslösen und ihn als notwendiges Entwicklungsglied deutscher Kunst erkennen, vermögen wir ihn auch wieder zu würdigen. Die kleineren Persönlichkeiten, die die Träger der Kunst jener Tage waren, wollten dasselbe wie Goethe und Schiller, wollten der sittlichen Persönlichkeit des Menschen den formal angemessenen ästhetischen Ausdruck verleihen, wollten auch die bildende Kunst zum Träger der höchsten geistigen Schätze machen. Nur wer sich über die niedere Warte des Tagesgeschmacks nicht zu erheben vermag, wird den Klassizismus deswegen belächeln, wer aus dieser Beschränktheit des Ausblicks die Berechtigung zum Richteramt schöpft, wird ihn verdammen.

Wien. Hans Tietze.

---

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes, herausgegeben von Dr. Ulreich Thieme und Dr. Felix Becker. I. Bd. Aa - Antonio de Miraguel. Grossoct. Leipzig. Verlag von Wilhelm Engelmann. 1907.

Drei gute Nachschlagebücher gehören zu den Desiderien der Kunstgeschichte: eine Quellenkunde, eine retrospektive Bibliographie und ein Künstlerlexikon. Der alte biographische Charakter der Kunstgeschichte brachte es mit sich, dass für das dritte dieser Postulate seit jeher mehr gesorgt wurde, als für die zwei anderen. Es gibt eine ganze Reihe lexikalischer Zusammenstellungen der Nachrichten über die Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, darunter eine, das alte grosse Künstlerlexikon Naglers, für ihre Zeit ganz vorzügliche und noch heute unentbehrliche. Dessen ungeachtet ist ein neues gutes Lexikon sehr wünschens-

wert, denn das Naglersche Lexikon ist schon alt und entspricht in Folge dessen schon lange nicht mehr den heutigen Forschungsergebnissen und spätere Werke ähnlichen Inhaltes sind in jeder Beziehung ungenügend, so dass ein neues Künstlerlexikon kaum seine Daseinsberechtigung zu begründen braucht, und nur die Frage zu entscheiden ist, ob die neue gross angelegte Publikation jenen Anforderungen entspricht, die billiger Weise kunstgeschichtlich an sie gestellt werden können.

Zu loben ist die Energie und der Fleiss, mit der die Herausgeber die Bewältigung der riesigen Aufgabe in Angriff genommen haben. Es gibt so viel Leute, die gute Ratschläge geben, und so wenig, die den Mut haben, selbst etwas durchzuführen. Einige Bedenken habe ich dagegen gegen die Anlage des Werkes vorzubringen. Es enthält manchmal zu wenig, oft zu viel. Es sind dreierlei Dinge, die der Benützer in einem Künstlerlexikon sucht und finden soll: 1. Nachrichten über das Leben der Künstler, 2. Nachrichten über die Werke, die wir von ihnen besitzen, 3. Literaturangaben. Diesen drei Postulaten wird in dem vorliegenden Lexikon vielfach sehr ungleichmässig entsprochen. Die biographischen Nachrichten sind in vielen Fällen zu breit ausgesponnen, wobei das Bedenkliche darin besteht, dass sich die kleinen Monographien über einzelne Künstler nicht auf die überlieferten Lebensdaten und eine Kritik derselben beschränken, sondern oft auch aesthetische Würdigungen und geschichtliche Betrachtungen enthalten, die in einem Lexikon zu vermeiden wären. Der Umfang der Publikation wird dadurch unnützer Weise verdoppelt, denn wer hat einen Nutzen davon, wenn man z. B. in dem Aufsatz über Cola dall' Amatrice lesen kann, dass «schon Cantalamessa (im Eco del Trento 1870 No. 49) mit Recht die Unreife der elementaren Schulung Colas beklagt hat, indem er Cola als eine zwar hochbegabte aber ungeschulte und darum ihrer selbst nie sichere und jederzeit ihre eigene Individualität verläugnende Künstlerpersönlichkeit charakterisierte» und wenige Zeilen weiter die Behauptung findet: «Gleichwohl zeigt sich Cola schon in den Gemälden dieser ersten Jugendperiode als ein wahrhaft ursprüngliches Künstertalent, das trotz der Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel sich frühzeitig von der sklavischen Abhängigkeit des blossen Nachahmers frei zu machen suchte.» Doch auch da, wo es sich nicht um einen ähnlichen Galimathias handelt, ist es kaum zweckmässig, wenn man mit den Nachrichten über das Leben eines Künstlers Lobeshymnen oder Tadel, philosophische Aperçus und literarische Schnörkel mit in Kauf nehmen muss. Nichts altert so rasch, wie solche Betrachtungen, die heute schon, da sie auf ganz verschiedenartigen individuellen Voraussetzungen und subjektiven Anschauungen beruhen, zu einer peinlichen Verschiedenartigkeit des literarischen und wissenschaftlichen Niveaus der einzelnen Aufsätze führen müssen und als schwankende Produkte vielfach ephemerer Strömungen zu einem antiquierten und sinnlosen Ballast werden dürften, lange bevor die letzten Bände der Publikation erscheinen werden. Ich sehe wohl ein, dass bei der Verteilung der Arbeit an verschiedene Autoren eine gleichmässige Sachlichkeit und Prägnanz der Biographien schwer vollständig durchgeführt werden kann, aber immerhin kann sie durch die Aufstellung eines Schemas und durch eine strenge Redaktion der Bei-

träge weit mehr erzielt werden, als dies bei dem vorliegenden Bande zuweilen der Fall ist. Eine rigorosere Redaktion wäre übrigens manchmal auch bei den historischen Behauptungen zu wünschen. So findet man z. B. in der Biographie des Ammanati den stilistisch wie inhaltlich gleich kuriosen und unrichtigen Satz: «Bei weiten bedeutender ist Ammanati als Architekt, er hat zur Entwickelung der Barockarchitektur, besonders für den Palastbau, neben Alessi und Palladio wesentlich beigetragen.

Noch weit ungleichmässiger als die Behandlung der Lebensdaten ist die Behandlung der Werke der Meister. Einzelne Autoren begnügen sich mit der Nennung der wichtigen Werke, andere zählen alles auf, was ihrem Helden je zugeschrieben wurde. Der salbungsvolle Verfasser der Vita des Beato Angelico hilft sich mit der Versicherung, dass — «in der Tat — einen ungewöhnlichen Umfang ein vollständiges Verzeichnis der noch heute in Italien wie im Auslande erhalten gebliebenen Gemälde des Fra Giovanni Angelico da Fiesole aufzuweisen haben würde — jener frommen Gemäldevisionen in denen die ganze Seelengrösse und Gefühlstiefe ihres edlen, schon auf Erden dem Himmel vermählten Schöpfers für immer fortleben wird.» Da wäre wohl die Mühe, sie zu nennen, ganz überflüssig. Bei anderen Künstlern, die viel unbedeutender sind, wie z. B. bei Hans von Achen, scheint es wieder nicht überflüssig zu sein, da werden alle Werke der Reihe nach aufgezählt. Besonders auffallend ist diese Ungleichmässigkeit der Behandlung bei Künstlern des XIX. Jahrhunderts die Werke eines Cesare dell' Acqua, dessen Ruhm heute bereits kaum über die Grenzen seiner Istrianischen Heimat reichen dürfte, werden ausführlich aufgezählt, in Alts Biographie wurden in einer sonderbaren Spezifikation nur Listen von seinen Ölbildern und Bildnissen veröffentlicht und bei Amerling, einem der grossen österreichischen Künstler des XIX. Jahrhunderts, werden nur einzelne Bildersujets genannt, wobei sich der Autor zumeist nicht einmal die Mühe nahm, anzuführen, wo sich die entsprechenden Bilder befinden. Und doch kann es kaum einem Zweifel unterliegen, was erwünscht und zweifellos auch erreichbar wäre: bei alten Meistern ein möglichst vollständiges Verzeichnis der Werke, bei modernen Meistern, deren Tätigkeit sich schwer ganz überblicken lässt, eine Zusammenstellung der wichtigsten Arbeiten.

Auch in den Literaturangaben herrscht grosse Willkür, manchmal fehlen sie ganz, ein andersmal werden Nachschlagewerke zitiert, dann wieder primäre Quellen und in Alts Biographie werden alle Zeitungsnotizen angeführt, die anlässlich seines Todes erschienen sind, ein längst verwelkter Kranz journalistischer Stilblüten.

Wien. Max Dvořák.

---

**Nachtrag.** Nachdem diese Anzeige bereits gesetzt war, erschien der zweite Teil des Lexikons (Antonio da Manza-Bassan). Bei der Durchsicht des Bandes kann man mit Freude feststellen, dass die Mängel, die bei den ersten Bande hervorgehoben werden mussten, bei dem zweiten Bande zum grossen Teile vermieden wurden. Ein kleines Residuum ist freilich noch vorhanden, ich verweise z. B. auf die Biographie des Robert Bärwald, dem in wenigen Zeilen zweimal nachgerühmt wird, dass er genialem Schaffen abhold war und sich davon frei hielt, oder auf die ästhetische Würdigung des Palazzo Bartolini, die man mutatis mutandis für jeden Bau der Hochrenaissance verwenden könnte, doch es sind dies nur Ausnahmen, die, wie der Fortschritt, den der zweite Band dem ersten gegenüber bedeutet, erhoffen lässt, in der Zukunft ganz verschwinden dürften. Diese einsichtsvolle Verbesserung ist wohl noch mehr zu loben, als die Initiative des ersten Bandes.

M. Dvořák.

# Kunstgeschichtliche Anzeigen.

**Beiblatt der „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“**

Redigiert von **Max Dvořák.**

**Jahrgang 1909.** **Nr. 2.**



Im April ist Franz Wickhoff gestorben, ein unersetzlicher Verlust auch für die „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“. Denn Wickhoff hat diese Blätter nicht nur begründet, er war es auch, der ihnen die Signatur gab und bis zu seinem Tode den Mittelpunkt des Kreises bildete, den sie vereinigten. Oft fragten wir uns, seine Schüler und Freunde, ob es nicht ein Unrecht sei, dass er seine durch Krankheit so knapp bemessene Arbeitszeit für das Schreiben von Rezensionen und für Redaktionsgeschäfte verwendete. „Ihr werdet sehen, wie wichtig das ist“, pflegte er uns zu antworten, und heute sind wir alle überzeugt, dass er darin Recht hatte.

Die Kunstgeschichte ist eine verhältnismässig junge Wissenschaft und hatte das Unglück, in einem Zeitpunkte, wo ihre wissenschaftliche Fundierung noch nicht weit gediehen war, aus den Bahnen exakter Forschung auf die Plattform einer an kunstgeschichtlicher Schönrednerei sich nährenden Modeliteratur gedrängt zu werden, die bald die ernste und methodische Arbeit überwucherte und zu ersticken drohte. Da musste das Gewissen aufgerüttelt werden, und niemand war berufener dafür zu sorgen, dass dies geschehe, als Wickhoff, dessen ganzes Leben

der wissenschaftlichen Vertiefung der Kunstgeschichte gewidmet war und der wie kein zweiter das Recht, den Mut und die Gabe hatte, das zu sagen, was gesagt werden musste, ohne Rücksicht auf Personen und pseudokollegiales Augurentum.

Von welchem Nutzen es jedoch war, dass sich Wickhoff dieser undankbaren Aufgabe unterzogen hat, können wir schon heute nach wenigen Jahren beobachten. Denn, wenn auch der Weizen der Kunstschriftsteller, denen es mehr um literarische Betätigung und Popularität, um ästhetische Theorien, blendende Betrachtungen und Tageserfolge zu tun ist als um die Forschung und ihre Gesetze, üppiger gedeiht als je, so hat sich doch eine Scheidung der Geister vollzogen: stärker als formulierte Programme vereinigt bereits das neu belebte Bewusstsein der wissenschaftlichen Verantwortlichkeit alle, denen es ernst um Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte zu tun ist, und trennt sie von dem über alte Kunst schreibenden Dilettantentum.

Diese Entwicklung zu fördern, soll auch in der Zukunft die Hauptaufgabe dieser Blätter sein.

Wien, November 1909. Max Dvořák.

---

Ludwig Justi. Giorgione, 2 Bände, Gross 8°, Julius Bard, Berlin, 365 und 38 S. 70 Abbildungen.

Mehr als zehn Jahre, die letzten seines Lebens, beschäftigte sich Franz Wickhoff mit einer Untersuchung über Giorgione und die venezianische Malerei seiner Zeit. Diese Arbeit lag ihm mehr am Herzen als jede andere, nicht nur deshalb, weil er wie alle, die die Kunstentwicklung des letzten Viertels des vorigen Jahrhunderts miterlebt haben, für die venezianische Malerei eine besondere Vorliebe besass, sondern auch der methodischen Bedeutung des Themas halber, welches besonders geeignet war, wie es Wickhoff in den meisten seiner Arbeiten tat, der kunstgeschichtlichen Forschung neue Wege zu weisen. Es dürfte wohl kaum einen zweiten Meister geben, dessen künstlerische Rolle und dessen Werke ähnlich im Laufe der Zeiten von einer breit ausgesponnenen Legende umgeben worden wären, wie dies bei Giorgione der Fall war. Der Meister aus Castel Franco starb in jungen Jahren, man besass wenig Nachrichten über sein Leben und wenig sichere Werke seiner Hand; und da diesen wenigen Werken ein besonderer poetischer Reiz eigentümlich war, begann man bald das Stoffliche mit dem Stilistischen zu verwechseln und schrieb Giorgione alle Bilder zu, die ihrem Thema oder ihrer Auffassung nach gewisse sentimentale und literarische Qua-

litäten besassen, wobei man einesteils mit Giorgiones Eigenart das verwechselte, was eine Strömung der ganzen Periode war und in den Werken verschiedener Meister Verkörperung fand, andererseits auch je nach dem Wandel der Zeitstimmungen und poetischen Gefühle in den Rahmen der Giorgionesken Kunst alles aufnahm, was diesem Wandel entsprochen hat. So wurde aber der Name Giorgione zu einem Sammelnamen für eine bestimmte Kategorie von Bildern die nicht nur von den verschiedensten Künstlern, sondern auch ohne jeden inneren Zusammenhang waren. Diesen Sachverhalt wollte Wickhoff in seiner Untersuchung darlegen, die Entwicklung des falschen Künstlerbildes Giorgiones schildern und nach Beseitigung dessen, was von Attributionen und kunstgeschichtlichen Behauptungen auf diese Entwicklung zurückzuführen ist, auf Grund der eingehendsten stilkritischen und literarhistorischen Analyse, die je in kunstgeschichtlichen Forschungen durchgeführt wurde, das wirkliche Werk des Meisters zusammenstellen und seine wirkliche historische Bedeutung darlegen. Die Krankheit verhinderte ihn an der Durchführung dieses Planes. Als Justis Buch erschienen war, wollte Wickhoff eine ausführliche Besprechung schreiben. Es war dies kurz vor seinem Tode und so kam auch diese Rezension nicht über den ersten Entwurf hinaus. Da darin jedoch, wenigstens soweit es sich um Bilderzuweisungen handelt, die wichtigsten Ergebnisse der jahrelangen Beschäftigung Wickhoffs mit dem Thema mitgeteilt werden, hielt ich es für meine Pflicht, dieses Fragment zu veröffentlichen. Wir sind noch weit davon entfernt, die Geschichte der venezianischen Malerei des Cinquecento, die von epochaler Bedeutung für die Entwicklung der ganzen europäischen Kunst war, auf eine kritische Durchforschung und Katalogisierung des Materiales aufzubauen; denn was wir darüber an neuer Literatur besitzen, sind zumeist nur neue Künstlerviten, in welchen die Denkmäler nach der späteren Überlieferung, nach dem momentanen Bedürfnisse und subjektiven Entdeckungsversuchen zusammengetragen und besprochen wurden Wickhoff beherrschte aber die Quellen und Monumente der venezianischen Cinquecentokunst, wie niemand sonst heute und so sind die hier mitgeteilten Bestimmungen von grosser Bedeutung auch ohne ausführliche Begründung. Die Zukunft wird ihre Richtigkeit beweisen. M. D.

---

## Pietro Damini, † 39 Jahre alt, 1630 und Marco Vecelli, † 1611.

Unter allen Bildern, die Giorgione zugeteilt werden, ist das späteste das des toten Christus im Leihhaus von Treviso (Taf. 47). Es wird sich nicht mit Sicherheit entscheiden lassen, welchem von den beiden befreundeten Malern, die sich sehr nahe stehen und auch zusammen gearbeitet zu haben scheinen, es angehört. Für Pietro Damini spricht, dass auf einem Bild von ihm in der Akademie in Venedig dieselbe breite goldene Borte erscheint wie auf dem Leichentuche Christi auf dem Bilde in Treviso. Die durchleuchtete Wolke zeigt, dass der Maler sich an der Himmelfahrt der Jungfrau von Tizian in der Frarikirche herangebildet hat. Von Pietro Damini sind ein Schutzengel in S. Nicolò dei Tolentini in Venedig, der eifersüchtige Mann, der seine Frau ermordet, und ein Schutzengel, beide aus S. Agostini in Padua, jetzt in der Akademie in

Venedig, und der heil. Marcus in S. Nicolò am Lido. Dieses Bild soll nach der Tradition in der Kirche Marco Vecellio vollendet haben; es ist von kreidigem Ansehen geworden und in den Farben ausgeblichen. Von Marco Vecellio haben sich viele Gemälde erhalten, in Venedig und auf der terra ferma; die bekanntesten sind: Das Gemälde, das in die Decke der Sakristei von Santi Giovanni e Paolo eingelassen ist, mit dem blitzesendenden Christus zwischen Domenico und Francesco, im Dogenpalast in der Sala dei Pregadi die Erwählung des Lorenzo Giustiniani zum Patriarchen von Venedig, in der Sala della Bussola der Doge Leonardo Donato vor unserer lieben Frau und San Marco, in dem Saal des grossen Rates vier allegorische Figuren in Chiaroscuro, Gemälde in der Sala del Scrutinio, und die ehemaligen Orgelflügel in San Giovanni Elemosinario di Rialto mit Scenen aus dem Leben des hl. Lorenzo, jetzt in die linke Seitenfront eingelassen.

## Cavazola.

Bei diesem Bilde (Taf. 52) verbindet sich alles zu einer ausserordentlichen Produktion: eine schöne Fabel, von einem grossen Dichter erfunden, nach deren vollendeter Darstellung er sich unterbricht, um den Helden seiner Geschichten ewigen Ruhm vorauszusagen, eine Komposition, wie sie abwechselnder und ebenmässiger nicht gedacht werden kann, und ein liebliches Kolorit, das nirgends seines gleichen hat. Denn es ist die Geschichte von Nisus und Euryalus, von Virgil erfunden, der, als er zu ihrem Ende gelangt ist, ausruft:

„Fortunati ambo! siquid mea carmina possunt,
nulla dies magnum memori vos extimet aevo,
dum domus Aeneae Capitoli immobili saxum,
accolet imperiumque pater Romanus habebit".

Die Komposition: eine Steigerung der Verbindung von zwei Halbfiguren, die von Palma erfunden oder doch ausgebildet, in ihrer Gipfelleistung, dem Bilde in Wien mit Plotius, hier von Cavazola noch übertroffen wurde. Ein Kolorit, das in der Vereinigung von glänzendem Stahl der Rüstung, seidenweichem blondem Ringelhaar und blassblauem Gewande unerreicht ist in Verbindung mit dem lebhaften Kolorite der Haut, das rötlich schimmert bei dem blühenden Jüngling, dunkel bei dem bräunlichen Knaben[1]) und von Cavazola selbst nirgends übertroffen oder auch nur erreicht wurde.

Das andere Veronesische Bild, das Justi ebenfalls für Giorgione hält (Taf. 17) und in gewohnter Nachlässigkeit nicht zu erklären sucht, bringt eine Geschichte, die zuerst von Herodot erzählt wird (V. 51.) Es stellt den König Kleomenes von Sparta dar, den Aristagoras von Milet zur Unterstützung des jonischen Aufstandes zu bewegen sucht. Das neunjährige Töchterchen des Königs, Gorgo, rief: Vater, der fremde Mann wird dich bestechen, wenn du nicht davongehst[2]).

---

[1]) In einer modernen populären Darstellung von Giorgione wurde der Knabe ein Mohrenknabe genannt. Der Autor hat wohl niemals einen Mohren gesehen, was ja sein kann und auch keine Schande ist.

[2]) Vgl. auch Plutarch Lucan. apophthegmata I p. 240 D, wichtige Hinweise verdanke ich Prof. v. Arnim.

## Stefano Cernoto.

Stefano de Cernotis, geboren auf der dalmatinischen Insel Arbe, im Jahre 1530 schon verheiratet, wird am 26. Oktober 1545 als verstorben erwähnt[1]). Ein Schüler Bonifazios, war er, wie seine von Ludwig nachgewiesenen Werke in Venedig und Wien beweisen, ein Förderer der malerischen Probleme, der hoch über Bonifacio steht. Am nächsten ist er mit Paris Bordone verwandt. Von ihm ist das Salomonurteil in Kingston Lacy bei Mrs. Ralph Bankes, welches Justi noch immer für Giorgione hält (Taf. 28). Es zeigt alle charakteristischen Eigenschaften, die wir bei Stefano beobachten können.

## Altersgenossen (Palma, Tizian, Sebastian, Rocco Marconi, Francesco Vecellio, Licinio, Lotto).

Von den Zeit- und Altersgenossen Giorgiones hat Ludwig Justi Werke Palmas, Sebastians und Tizians mit denen Giorgiones verwechselt. Von Palma den abgewendeten Mann im Pelz (Taf. 32), den sogenannten Bravo in Wien (Taf. 34), durch die Verbindung der lebhaften Gesichtsfarbe, der hellen Locken, der spiegelnden Waffen, des grünen Kragens ein Gegenstück zum Nisus und Euryalus des Cavazola oder vielmehr dessen Urbild, das durch die Schöpfung des Veronesen übertroffen werden sollte. Ein Jugendbild des Sebastian ist das Porträt eines jungen Mannes (Taf. 23), das lange in der Galerie Giustiniani in Padua war, wo es vor einiger Zeit Jean Paul Richter in London kaufte und an die Berliner Galerie wieder verkaufte. Aus späterer Zeit, jedoch noch immer vor seinem römischen Aufenthalte, ist das sogenannte Porträt des Ariost in London (Taf. 58). Das Frauenporträt Taf. 49 ist eine Kopie nach Sebastian. Auch Bilder aus allen Zeiten Tizians hat Ludwig Justi unter Giorgione geworfen, mit der Zigeunermadonna (Taf. 62) beginnend, mit der Salome im Palazzo Doria (Taf. 63) endend, dem allerschönsten Bilde Tizians, das für ihn kaum wie ein anderes Bild charakteristisch ist. Dazwischen in die mittlere Zeit des Jugendstiles Tizians fällt das Porträt einer reifen Frau in der Sammlung Crespi in Mailand (Taf. 57), das ohne den geringsten Grund als Porträt der Catharina Cornaro in Anspruch genommen wurde, und das Bild in Madrid, die Madonna zwischen Antonius und Rochus (Taf. 26), wo Jungfrau und Kind den Typus der Zigeunermadonna wiederholen. Von einem Zeitgenossen Giorgiones sind auch die Orgelflügel aus S. Bartolommeo am Rialto (Taf. 56), die schon Cavalcaselle richtig als Rocco Marconi bezeichnet hatte. Das fremde Ansehen dieser Bilder kommt von einer Restauration, die, wie Moschini berichtet, Mingardi in jungen Jahren ausgeführt hat. Das Bildnis einer Dame in der Galerie Borghese (Taf. 24) ist von Licinio. Die Madonna mit Heiligen und einem Stifter in Paris (Taf. 30) ist, wie mich Max Dvořák überzeugt, von Francesco Vecellio, obschon der Kopf am Rande links an die Cremonesen erinnert, was bei Francesco, der vielerlei Einflüssen zugänglich war, leicht möglich

[1]) Vergl. Ludwig im Jahrbuch der königl.-preuß. Kunstammlungen Bd. XXII, S. 190 ff., Bd. XXIII, S. 47 und Wickhoff im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses Bd. XXIV, S. 95 ff.

ist. Die Zeichnung mit der Enthauptung des Täufers (Taf 21) rührt von Lorenzo Lotto her, mit dem sie auch in der Komposition übereinstimmt.

### Cariani, Savoldo.

Die Ehebrecherin vor Christus (Taf. 29) ist von Cariani, und zwar das grössere Bild in Bergamo und nicht die verkleinerte reduzierte Kopie in Glasgow, wenn auch Ludwig Justi lachen muss, wenn diese Komposition dem Cariani und nicht dem Giorgione zugeschrieben wird. Darüber lachen wohl noch mehr, und wer zuletzt lacht, lacht am besten. Ein Bild der terra ferma ist auch Nr. 53 und zwar ein Bild von Savoldo, das weder mit einem existierenden noch mit einem verlorenen Bilde Giorgiones das geringste zu tun hat. Schliesslich sei noch erwähnt, dass das Gemälde des Antonius van Dyck, der sich vielfach von venezianischen Bildern hat anregen lassen, nicht nach Motiven eines verlorenen Bildes Giorgiones komponiert sei. Ein solches Bild Giorgiones, das die Empfindung des 17. Jahrhunderts trüge, kann nie existiert haben.

### Paris Bordone.

Die charakteristischen Merkmale des Stiles des Paris weist das in mehreren Wiederholungen erhaltene Bild auf (Taf. 54), das Justi eine Liebesszene nennt. Das Exemplar dieses Bildes, das Ridolfi kannte — er hielt es für eine Arbeit Tizians —, bezeichnet er als Cornelia ohnmächtig in den Armen des Pompeius. Die Szene geht auf das von Lucan VIII. 40 ff. geschilderte traurige Wiedersehen Cornelias, der zweiten Gattin des Pompeius auf Mytilene nach der Schlacht bei Pharsalus zurück[1]. Der Seesturm (Taf. 48), ist, wie ich in dem Buche der Verhandlungen des Banco der Scuola di San Marco fand, ganz von Paris ausgeführt ohne jeden Anteil Giorgiones, was schon die Zeit der Ausführung nicht erlauben würde.

### Bonifacio Veronese.

Es war vielleicht das grösste Versehen, ein Bildnis dieser bekannten Werkstatt für ein Werk des Giorgione zu halten. Das Bild in Pest (Taf. 31) ist noch dazu zum wenigsten 20 Jahre nach dem Tode Giorgiones gemalt. Die Beschreibung ist wenig exakt: „Brauen schwarz, Haar auf dem Scheitel ebenfalls, seitlich herabhängendes Haar braun". Wie kann ein Haar oben schwarz. daneben braun sein? Hingegen ist das schwarze Haar in ein haarbeutelartiges Netz gesteckt, das es am Auseinanderfallen hindert, und dieses Netz ist braun. Der Hintergrund ist blau und wird von weissen Wölkchen durchzogen, wie das in den Bildern des Bonifazio so häufig ist, zum Beispiel an dem Christus mit Heiligen in der Akademie von Venedig vom Jahre 1530 und in den

---

[1]) Die Ohnmacht Cornelias in den Armen des Pompeius wird dort Vers 59 ff. geschildert. Sonst berichtet darüber Livius, Fragm. 46 (in Schol. Bern zu Lucan VIII. 90): Vell. II. 50, 2; ausführlich auch Plutarch. Pomp. 47, 1—75, 1; weiter Appian, Bell. civ. II. 83, Dio XLII 2, 3. Diese wertvollen Nachweise verdanke ich Professor Hauler in Wien.

vielen einzeln oder paarweise geordneten Heiligen daselbst und in Wien und anderswo. „Den Hintergrund scheint ursprünglich eine Landschaft gebildet zu haben, man sieht links von der Figur die Spur eines blauen Gebirgszuges“. Das ist unwahr, es ist nichts davon vorhanden. Für wen sind diese scheinbar exakten Beschreibungen gemacht, für jene Beschauer, die das Bild nicht kennen, oder die, die Beschreibungen nicht nachprüfen? Es sind blosse Blender. Das Bild ist mit dem Namen des venezianischen Dichters Broccardo bezeichnet, eine Bezeichnung, die nicht, wie Justi meint, nachgetragen wurde, sondern wie jedermann, der Paläographie kennt, sagen muss, zeitgemäss und echt ist; sie ist in den feuchten Intonaco hineingemalt.

## Domenico Campagnola.

Nr. 25 das männliche Bildnis im Temple Newsam, Nr. 59 der sogenannte Parma in Wien, Nr. 64 das bekannte Konzert im Palazzo Pitti, sowie das Konzert in Paris (Taf. 27) sind aus verschiedenen Perioden des Domenico Campagnola. Giorgione war gewiss nicht mehr am Leben, als nur das erste dieser Bilder gemalt wurde, deren Zuweisung an Campagnola sich besonders durch seine Zeichnungen überzeugend nachweisen lässt. Das reiche Werk der Zeichnungen und Bilder des Domenico Campagnola zu ordnen, soll bei einer anderen Gelegenheit versucht werden.

## Verdizotti. Tizians Schüler.

Das kleine Bild mit der Darstellung der Euridice, die von einem Wurm in die Ferse gebissen wird (Taf. 46), ist von Verdizotti, der sich leicht nach seinen Holzschnitten an den gebrochenen Zweigen an seinen Bäumen erkennen lässt. Ein anderes Bild von Verdizotti mit einer Gesellschaftsszene befindet sich in der Nationalgallerie in London (Nr. 930).

Die reizende Landschaft mit Apollo und Daphne im Seminario vescovile in Venedig (Taf. 41) ist von jenem späteren Schüler Tizians, der dessen unvollendet zurückgelassene grosse Landschaft mit Jupiter und Antiope, jetzt in Paris, vollendet hat.

Von ein und derselben Hand sind Nr. 15 und 16. Mr. Berenson hat noch andere Bilder von demselben Künstler zusammengestellt, dessen Namen zu bestimmen, worum sich schon mein verstorbener Freund Ludwig eifrig bemühte, bisher nicht gelungen ist. Die von ihm erhaltenen Bilder sind zweifellos ebenfalls erst nach Giorgiones Tod entstanden.

Nr. 20 ist gar nicht venezianisch; der Schoss sieht aus wie etwa der Schoss Christi auf dem jüngsten Gericht von Fra Bartolommeo, die Binde und der Kopf sind so stark übermalt, dass sich von ihrem urspünglichen Aussehen gar nichts mehr sagen lässt; das Ganze ist gegenwärtig ein modernes Pasticcio. Das andere Petersburger Bild ist wohl venezianisch; es scheint von einem Friulaner zu sein, der Einflüsse Tizians erfahren hat.

Nr. 44 und 45, zwei kleine Bildchen in der Galerie zu Padua, worauf die Figuren wie Heupferdchen aussehen, sind Möbelbilder schlimmster Art. Mit Giorgione haben sie nichts zu tun.

Bilder Giorgiones.

Das sind die Bilder in Ludwig Justis Buch, die anderen Künstlern angehören und die er dem Giorgione zugesprochen hat, fast ausnahmslos nach dem Vorgehen anderer, wobei er selbst solchen Widersinn aufnahm, wie die Erfindung Adolfo Venturis, eines der bekanntesten Bilder Tizians, die Zigeunermadonna, Giorgione zuzuschreiben. Es bleiben noch die Bilder über, die wirklich von Giorgione sind. Es sind jene Bilder, die beim Anonymo des Morelli genannt sind und die wenigen, die noch durch Artvergleichung zu erweisen waren. Die meisten wurden von dem Senator Morelli erkannt. Es sind die beim Anonymo genannten: Venus in Dresden, die Tizian vollendet hat, die drei Feldmesser in Wien, die Familie bei Giovanelli in Venedig, die beiden Hirten in Pest (nur eine Kopie, von dem ganzen Bilde existiert ein Stich des T. van Kessel), der Hirtenknabe in Hampton Court und der Knabe mit dem Pfeil in Wien (keineswegs eine freie Wiederholung nach Giorgione, wie Justi meint, sondern ein eigenhändiges Bild des Meisters), dazu kommen noch die Judith in Petersburg. das Selbstbildnis in Braunschweig, der David in Wien und der kreuztragende Christus in S. Rocco in Venedig.

Auch der Kupferstich von A. Boel (Taf. 50) mag nach einem Originale Giorgiones, das damals noch vorlag, gezeichnet sein. Mein verstorbener Freund Ludwig hatte, wie er mir sagte, das Glück, die Darstellung aus einem mittelalterlichen französischen Roman erklären zu können. Vielleicht können jene, denen seine nachgelassenen Schriften zugänglich sind, Aufzeichnungen darüber auffinden.

Schluss.

Als wir den von Ludwig Justi für Giorgione gehaltenen Bildern folgten, haben wir ein volles Jahrhundert der venezianischen Kunst durchmessen, das dem Tode Giorgiones folgte. Die Bilder, die Justi dem Meister zuschreibt, verteilen sich auf alle Perioden des Cinquecento und sind keineswegs alle venezianisch, sondern es sind auch Veronesische, Paduanische und Bergamaskische darunter. Justi hat eigentlich nur Bilder aus dem Kreise des Tintoretto und des Bassano weggelassen, weil sie die Galeriedirektoren nie unter Giorgione verzeichnet hatten, sonst hätten wir auch die schlucken müssen. Schon Cavalcaselle hat sich die Mühe genommen, einen grossen Teil der Bilder zusammenzustellen, die fälschlich Giorgione zugeschrieben wurden, und hat eine bunte Gesellschaft zusammengebracht. Vieles dieser Art läuft noch heute unter Giorgiones Namen und war bestimmend für das Buch Justis, der alles getan hat, was er konnte, um die Verwirrung noch dichter zu machen.

Wien. Franz Wickhoff †.

---

Paul Schubring, Hilfsbuch zur Kunstgeschichte, Berlin 1909.

Dieses Buch soll, wie die Einleitung besagt, „Kunstbeflissenen aller Art Rat erteilen über Dinge, die sie täglich brauchen und doch nicht

in den Handbüchern finden können"; es ist nicht zum Lesen, sondern zum Lernen bestimmt. Das erfordert, dass nur unbedingt richtige und feststehende Daten und Erklärungen in klarer Disposition vermittelt werden. Eine einwandfreie Lösung dieser Aufgabe wäre sehr nützlich und dankenswert. V. weist auf eine zwölfjährige Praxis hin, deren Erfahrungen in vorliegendem Buch verarbeitet sind.

Die Disposition des Inhaltes ist eine rein zufällige Anordnung; sie umfasst — Heilige, Ikonographisches — Altchristliche Symbole — Zeittafeln — Notizen zur Kulturgeschichte der ital. Renaissance — Ausserdeutsche Museen — Technische Ausdrücke, Kunstgewerbe, Mythologie — Lateinische Zitate — 6 Karten. Ein Einteilungsprinzip wird man vergeblich festzustellen versuchen; selbstverständlich erschöpfen diese Kategorien auch keineswegs den Umfang jenes Wissens, das mit Schlagworten dem Gedächtnis des Kunstbeflissenen vermittelt werden soll und kann. Doch wir wollen uns mit dem Gebotenen bescheiden und in einigen Stichproben wenigstens die Zuverlässigkeit der Angaben überprüfen: Als Stadtpatrone von Österreich (!) nennt V. Coloman, Florian, Leopold, als Stadtpatron von Wien gilt ihm Leopold. Der hl. Leopold gilt aber hierzulande nur als Landespatron von Niederösterreich. Boshafte Reminiszenzen aus einem antiquierten Schulbuch verpflichteten den V. die Zerstörung Trojas um 1184, die dorische Wanderung um 1104, Homer aber um 900 anzusetzen. Ebenso leicht zu merken ist, dass Petrarcas Sonette Schilderungen seelischer Zerrissenheit und Widersprüche sind. Kapitel 5 über ausserdeutsche Museen ist etwas kläglich. Man gewinnt ungefähr den Eindruck: es gibt wohl einige ausserdeutsche Museen, der Camposanto in Pisa ist nach Ansicht des V. eines, in Belgien ist offenbar gar nichts los (fehlt), ausser Italien kommen nur die Hauptstädte der anderen Staaten in Betracht (Wien, Czernin angeführt, Harrach fehlt). Das 6. Kapitel ist das umfangreichste: technische Ausdrücke, Kunstgewerbe, Mythologie. Man muss diese Kombination schon mit in den Kauf nehmen. Niemand ahnt, aber ich will es gerne verraten, dass dieses Kapitel auch über Stratford, Shakespeares Geburtsort, den Archäologen Winkelmann und anderes Wissenswerte zu informieren versucht. Dafür fehlt die Erklärung wichtiger Bezeichnungen wie Etat oder Silhouette etc. In einem Lehrbuch sind grobe Druckfehler unheilstiftend. Wir erfahren: Heraldik - Waffenkunde, Antepennium, artes litterales. Das wird selbstverständlich in der nächsten Auflage verbessert werden; ich greife systematisch zwei Gebiete heraus, über die V. zu orientieren unternimmt: Grafik, Paläographie. Die Erklärung für Aquatinta: Ätzung der Radierplatte, die mit Kolophonium bestreut ist, soll irgend einen Begriff von der Technik geben. Excudit bedeutet nur eine Stecherbezeichnung. Ein Xylograph ist ein Holzschnitzer. Die Spielkarten wurden für den geisteskranken Karl VI. von Frankreich erfunden. Papyrus wird nicht erklärt, aber Papier: Papyrus (!), Papiermühlen gibt es in Deutschland schon seit dem 12. Jahrhundert, ein Kodex ist ein Pergamentbuch, aber Kursive eine liegende Schrift, zuerst bei Aldus Manutius. Die Kunstbeflissenen bekommen eine höchst einseitige Bildung, aber Corpus sollen sie doch lieber nicht nachschlagen (Buchschrift von 10 typographischen Punkten).

Man wendet ein, Paläographie ist ein weitabliegendes Spezialgebiet — ich greife Erklärungsversuche aus bekannteren Gebieten heraus: Ein Pendentif vermittelt zwischen Tambour und Kuppel, ein Gobelin ist ein Teppich mit Bilddruckereien. Auf die Frage über Grisaillemalerei antwortet man: in Limoge 16. Jh., auf schwarzem Grund weisses Email.

Wozu die lateinischen Zitate der profanen Literatur (Kap. 7 a), abgesehen von ihrem moralischen Wert, von Kunstbeflissenen auswendig zu lernen sind, weiss ich nicht. Lucus a non lucendo: Hain heisst es, weil es dunkel ist (S. 160). Vestigia terrent: die Spur schreckt (S. 164). Sapienti sat: für den Kenner sagt dies genug (S. 162).

Wien, im Oktober 1909. F. M. Haberditzl.

---

Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken von Professor Dr. Berthold Haendke. Verlag von George Westermann in Braunschweig. 1907. 4° mit zahlreichen Abbildungen.

Parallel mit der Entwicklung der Kunstwissenschaft ging ihre Popularisierung: Prachtwerke in gepressten Ledereinbänden wurden auf den Büchermarkt gebracht, die in Heliogravüren den heimgekehrten Italienreisenden Gemälde und Skulpturen in Erinnerung riefen, auf die sie ihr Baedeker mit besonderem Nachdruck aufmerksam gemacht hatte; oder kleine anmutige Bändchen, als Weihnachtsgabe für das junge Mädchen so geeignet, die mit der Glut des Romanschriftstellers das Leben einzelner Künstler verherrlichten. So war's noch vor kurzem; heute aber soll alles mit Ernst betrieben werden, die Popularisierung auf wissenschaftlichem Wege vor sich gehen. Der Typus des leichtsinnigen Causeurs, der seinem hingeworfenen Aperçu keine Wichtigkeit beimisst, muss dem instruierten Oberlehrer weichen, dem aus Anlage und Gewohnheit jeder gelesene Satz zum Dogma wird. Die Folge davon ist nur eine lästige Versteinerung einzelner Hypothesen unserer fluktuierenden Wissenschaft.

Wie werden andre Wissenschaften popularisiert? Die Medizin z. B.: Bei starken Brandwunden ist in folgender Weise vorzugehen . . . oder: um einen Ertrunkenen ins Leben zu rufen, werden in folgender Weise Athembewegungen angestellt und dann (immer wieder) den Arzt rufen! Oder die Physik: da lernt man Sicherungen an elektrischen Leitungen auswechseln, damit man nicht wegen jeder Kleinigkeit den Monteur im Hause hat. — Also immer werden die Errungenschaften der Wissenschaft für praktische Anwendung im täglichen Leben mitgeteilt. So kann und muss es auch mit der Kunstwissenschaft sein; ihre Popularisierung darf nur den Zweck haben, dem Publikum die Augen für die heutige Kunst zu öffnen und ein intimeres Verhältnis zu ihr an-

zubahnen. Diese Erziehung des Publikums kann auf zwei Wegen geschehen; erstens — und dieser scheint positivere Erfolge zu versprechen — durch die Lichtwarksche Methode des Sehenlernens, die unverbildete Kinderaugen zur Licht- und Farbenfreudigkeit unserer heutigen Kunst erweckt und auf die Berechtigung der individuellen Wiedergabe der Eindrücke der Natur in Kunstwerken ausgeht. Zweitens aber auf historischem Weg durch Popularisierung einiger wichtiger Sätze der Wissenschaft der neuesten Zeit: dass jede Zeit ihre Kunst hat, darum jede Kunst ihr Recht, aber nur ihr Recht in ihrer Zeit. Man könnte an der Hand einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung dem Modernen zeigen, wie auch seine Kunst eine Frucht der Zeit sein muss, die auf dem Boden der vergangenen Perioden erblüht, aber unter seiner Sonne gereift ist; wie auch seine Kunst als eine neue befremden muss, wie dieses Befremdende ein wesentlicher Grundzug jeder Kunst ist. Wie lehrreiche Schlüsse könnte man aus der Entwicklungsgeschichte ziehen und sie als weise Lehren dem modernen Kritikaster ans Herz legen, der das jüngste Werk verwirft, weil er's noch nicht «versteht» d. h. in dem Kram seiner abgegriffenen Vorstellungen nicht unterbringen kann.

Für das Verhältnis zur modernen Kunst doppelt nachteilig ist darum ein Buch wie das vorliegende, das in dogmatischer Weise einem dogmatischen Publikum die Lehrsätze der Wissenschaft im Auszug mitteilt und bei einzelnen Perioden mit besonderem Nachdruck verharrt, die überdies der Geschmacksrichtung der letzt vergangenen Generation zugesagt haben. Zu der unbedingten Verherrlichung der Renaissance gehört die Negierung der Barocke; wie Haendke zu Bernini Stellung nimmt, möge als Beispiel seiner tendenziösen Werturteile vorgeführt werden; nach der Beschreibung der Sta. Teresa schliesst er mit folgendem Resumé: «Trotz dieser fast peinlich anmutenden Beobachtung der Natur, trotz der tadellos sicheren Meisselführung haftet den Werken Berninis wie denen seiner Nachfolger in allen Ländern eine gewisse Unpersönlichkeit an, die sich eben gerade aus der Neigung zu Bravourleistungen, aus der ungesunden Verquickung von plastischen und malerischen Anschauungen erklärt. Erst ein Zusatz von nordisch — kühlem Realismus vermochte hier Abhilfe zu schaffen.»

E. Tietze—Conrat.

---

Max Kemmerich: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Leipzig. Klinkhardt & Biermann. 1909.

Der Verfasser hat seinem Buche über die Porträtmalerei in diesem Jahre ein solches über die Porträtplastik folgen lassen. Beide bilden in vieler Hinsicht ein Ganzes, sodass wir nicht vermeiden können, gelegentlich auf sein früheres Werk zurückzukommen. K. ist bestrebt, das „Porträt aus der Sphäre der ästhetischen Schönrednerei zu befreien und

annähernd exakter Messung zu unterziehen." (Vorrede zur Porträtmalerei). Gewiss ein erfreuliches Zeichen, dass die Kunstgeschichte auf die Vorteile, die sie aus der Methode der empirischen Wissenschaften gezogen hat, nicht verzichten will. Der Verfasser hat, um zu diesem Ziele zu gelangen, eine Theorie aufgestellt: Die Porträtähnlichkeit lässt sich konstatieren 1. durch Vergleich mit dem lebenden Modell oder einer guten Photographie; 2. durch Vergleich aller von einer Person erhaltenen Porträts; 3. durch Vergleich mit den Typen, die wir bei schulverwandten Idealbildern finden. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese „neuen Axiome" der Porträtforschung richtig sind und zu einwandfreien Resultaten führen müssen; leider ist ihre Anwendung nicht ganz so einfach, wie sie sich der V. vorstellt. Da die erste Art, Porträts zu identifizieren, natürlich für die behandelte Zeit irrelevant ist, die dritte von K. als die unsicherste bezeichnet und daher möglichst wenig angewandt wird, so bleibt nur der zweite Weg über. Hier begeht der V. nahezu stets den gleichen Fehler, a priori anzunehmen, dass die verschiedenen Porträts unabhängig von einander entstanden seien. Solche Feststellungen erfordern bei der grossen Spärlichkeit des Materials wohl die substilste Untersuchung unter Heranziehung des gesamten irgendwie erreichbaren Denkmalbestandes und gewissenhafter Benützung aller historischen Hilfsmittel. In letzterer Hinsicht habe ich sehr vermisst, dass K. die grundlegenden Ausführungen von Mühlbacher (Lechner) in Böhmers Regesta imperii I. 1. pag. XCI—XCVI 2. Aufl. 1908 in seinem Abschnitt über die Karolingersiegel nicht benützt hat.

Es ist zweifelhaft, ob wir auch so in jedem einzelnen Falle zu einem Resultate gelangen werden, aber es scheint mir zwingend, dass wir nicht berechtigt sind, irgend etwas über die Porträtmässigkeit einer Gruppe von Bildnissen auszusagen, bevor nicht die Möglichkeit ausgeschlossen ist, dass eines von dem andern abgeleitet wurde. Wir werden, wie ich glaube, unter Berücksichtigung dieses Punktes, das Urteil des V. über die Fähigkeit des früheren Mittelalters etwa bis zum Ende des 12. Jh., Porträts zu schaffen, wesentlich modifizieren müssen.

Die Plastik ist für K's Untersuchungen wesentlich ungeeigneter als die Malerei. Es ist nicht des V.'s Schuld, wenn er speziell in der Grossplastik nur selten mehrere Bildnisse derselben Person anzuführen weiss. Das Material ist eben zu spärlich erhalten. Eine reichere Ausbeute bieten ihm die Siegel. Fast jeder Herrscher hat mehrere Typen aufzuweisen. Gerade hier ist es a priori sehr wahrscheinlich, dass sie von einander nicht unabhängig sind. Der V. hätte die Pflicht gehabt, dies zu untersuchen, bevor er weitgehende Schlüsse daraus zieht.

Er bespricht (S. 66 ff.) die Siegel Karls III. und lässt nur die Bleibulle als Porträt gelten und zwar wegen ihrer grösseren Roheit, ja er sieht in ihr das erste deutsche Porträt in Metallschnitt. Wir wollen von der Inkonsequenz absehen, die darin liegt, dass der V. zu diesem Schlusse ohne jede Anwendung seiner Vergleichungstheorie rein gefühlsmässig gelangt ist. In Wirklichkeit ist die Bulle nur eine Nachbildung des Kaisersiegels (Abb. 23), von dem Bezold wohl mit Recht behauptet, dass es Münzen aus der Zeit der Gordiane nachgeschnitten ist. Man sieht dies aus der identischen Form der Schleife, die den

Lorbeerkranz zusammenhält mit dem unnaturalistischen scharfen Bug, die ich gleich sonst nicht gefunden habe, so häufig diese Schleifen auch auf antiken Münzen und Gemmen und karolingischen Siegeln vorkommen; ferner aus der übereinstimmenden Form des Lorbeerkranzes und der Gewandung. Wie kommt es, dass der Künstler, der selbst Kleinigkeiten fast sklavisch nachbildete, das Gesicht so wesentlich verändert hat? Folgte er darin etwa seinem grösseren Naturgefühl, besass der Karolinger tatsächlich so grobe Züge?

Ein Blick auf die Entwicklung der nächsten 80 Jahre gibt uns die richtige Antwort. Die Veränderungen der Bleibulle bestehen darin, dass der weniger an der Antike geschulte Künstler die einzelnen Teile des Gesichtes bei gleichbleibenden Grundformen auseinandergezogen hat. Während der Verfertiger des Siegels sich noch ein gewisses Verständnis für die geschlossene Wirkung der antiken Profillinie bewahrte, unterstreicht der andere jedes Detail mit dem bei jeder primitiven Kunst bemerkbaren Bestreben, recht deutlich zu sein. Dass dies dem Gang der Entwicklung entspricht, beweisen die nach Arnulf verfertigten Siegel. Immer kläglicher fällt die Bildung des Profils aus, die Nase führt ein förmliches Sonderdasein (vgl. das Siegel Ludwig des Kindes, Abb. 28), die Augen werden frontal gebildet, bis man endlich unter den Ottonen ganz mit der antiken Überlieferung bricht und die diesem Stande der Kunst besser entsprechende reine en face-Stellung annimmt, die übrigens auf den byzantinischen Münzen schon seit dem 6. Jh. gebräuchlich ist. Der Bart, den K. an der Bleibulle aus den beiden Rillen im Gesicht erkennen wollte, existiert in Wirklichkeit nicht. Man sieht dies leicht an dem Original oder an einem guten Abguss; die unter grellem Seitenlicht hergestellten photographischen Aufnahmen täuschen in dieser Beziehung.

In ähnlicher Weise sollen die Siegel Arnulfs bewusste Porträts darstellen. Die beiden Königssiegel sind in Anlehnung an das früher besprochene Siegel Karls III. weiter entwickelte Typen. Das qualitativ sehr hochstehende Kaisersiegel hat mit ihnen nichts gemeinsam als die Bartlosigkeit. Aber auch für dieses lässt sich der Stammbaum weiter verfolgen. Es gleicht völlig dem Königssiegel Berengars I. (nach Schiaparelli Typus II[1]), dessen erstes Vorkommen für 890 belegt ist. Der historische Zusammenhang lässt sich leicht herstellen. 895 finden wir Arnulf in Italien, Berengar bei ihm, er muss ihm sein Reich abtreten. Im Februar 896 erfolgte die Kaiserkrönung in Rom. Bald danach am 2. August kommt der neue Typus zum erstenmal vor. Es erscheint ganz natürlich, dass Arnulf das Siegel seines Vorgängers in Italien als Vorbild benützte.

Aber auch dieses Siegel Berengars ist nicht der Archetypus. Es stimmt vielmehr mit 2 Siegeln Karls III. überein (Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I. Bd., Tafel III, Abb. 7 u. 8. Vorkommen

---

[1]) I diplomi dei re d' Italia I. in Bulletino dell' istituto storico italiano n. 23, S. 48. Die einzige mir bekannte aber ungenügende photographische Abbildung in den Diplomi imperiali e reali delle cancellerie d' Italia pubblicati a facsimile dalla R. società Romana di storia patria. Rom 1892, tav. 15.

zwischen 882—886). Das Urbild dürfte schliesslich eine antike Gemme des IV. Jh. sein.

Diese Reihe zeigt, und zwar nicht nur in dem äussern Beiwerk, sondern in den Gesichtszügen, viel geringere Unterschiede, als das dazugehörige Kaisersiegel Arnulfs mit seinen vorangehenden Kaisersiegeln. Wir können also von Porträtmässigkeit aller dieser Siegel nicht sprechen.

Wie sehr der Verfasser den allgemeinen Gang der Entwicklung zu Gunsten vermeintlicher individueller Merkmale übersieht, davon einige besonders charakteristische Beispiele. Auf einer Elfenbeintafel aus der zweiten Hälfte des 10. Jh. sieht er in dem etwa 5 mm (!) grossen Kopf des Stifters, der durch die Umschrift als Adalbero (wahrscheinlich der erste Bischof dieses Namens von Metz) bezeichnet ist, ein individuelles Porträt desselben, an dem besonders charakteristisch die „Geheimratsecken" sind (S. 42/43). Die Bordüre, die antike Säule, die Personifikationen hätten den Verfasser darauf hinweisen können, dass wir es mit der Kopie eines Römerkopfes zu tun haben, die stilistisch nicht einmal wesentlich verändert wurde. Die typische Haartracht erklärt die Geheimratswinkel. Auch der Vergleich mit dem vom V. ebenfalls abgebildeten stark beschädigten Siegel bestätigt dies. Der von der Antike nur wenig berührte Stempelschneider hat einen länglichen Kopf geschaffen im Gegensatz zu dem runden der Tafel. Am Christuskopf desselben Elfenbeins findet K. interessant die „entschieden israelitische Form der Nase!" Man könnte auf diesem Wege eine ununterbrochene Reihe jüdischer Bildhauermodelle von der Spätantike bis Niccolò Pisano aufstellen.

S. 79 sagt K. von Konrad II.: „Würde der Kaiser auf Urkunde Nr. 344 seinen Thron verlassen, dann würden wir einen recht wohlgebauten Mann, wenn auch mit etwas zu grossem Oberkörper dastehen sehen". Man wird bis ins 14. Jh. kaum ein Siegel mit sitzender Figur finden, das diesen Fehler nicht aufweist. Das hängt mit den perspektivischen Schwierigkeiten der Reliefdarstellung zusammen. Die richtige Verkürzung der Oberschenkel lernte man erst sehr allmählich. Der V. selbst schreibt wenige Seiten später bei der Charakterisierung der Siegel dieser Epoche „der Oberkörper ist übermässig lang" (S. 85). Warum er gerade bei Konrad II. ein individuelles Merkmal daraus macht, vermag ich nicht einzusehen.

Einen besonders hohen Grad von Naivität entwickelt der V. bei der Besprechung der Siegel Ottos III. Ich zitiere: „Was den Porträtwert der Siegel angeht, so möchte ich ihn nicht allzuhoch bewertet wissen. Nicht dass beide Typen etwas differieren, ist auffallend, sondern gerade das Gegenteil: dass ein 5jähriges Kind schon ziemlich ausgeprägt seine späteren Züge zur Schau trägt. Wir müssen aber diese auffällige Tatsache — an der merkwürdigerweise bisher noch niemand Anstoss genommen zu haben scheint — gläubig hinnehmen, denn die Ähnlichkeit der späteren Miniaturen auch mit dem ersten Siegel ist gross, der Porträtwert der Malereien aber entschieden noch grösser. Nur an einem Merkmal nicht: in den wulstigen Lippen. Wenn sie in den Miniaturen fehlen, so ist die Begründung dafür in der in jener Malerschule üblichen stilistischen Mundbehandlung zu suchen ... anders scheint es in der

Plastik zu sein, die ja auch ein grösseres Gewicht auf Formen legen muss.“

K. geht hier zunächst von der falschen Ansicht aus, dass die Miniatur-Porträts Ottos III. uns ein individuelles Bild des Herrschers geben. Man sehe sich nur das Gesicht des thronenden Christus in Cim. 57 fo. 2a (München, Hof- und Staatsbibliothek) an und vergleiche damit die Darstellungen Ottos, besonders das berühmte Huldigungsbild Cim. 58 (München). Sie stimmen fast in allen Details überrein (Das Einzelblatt in Chantilly wurde von der Kritik mit Recht wieder Otto II. zurückgegeben). Als Gegenprobe betrachte man dann das italienische Porträt Ottos III. in dem cod. 86 in Ivrea, das, einer ganz anderen Kunstrichtung angehörig, vollständig herausfällt. Der spezielle Herrschertypus, gegen den sich K. wendet, existiert allerdings nicht. Der mittelalterliche Künstler hat vielmehr einen in seinem Schulschatz befindlichen Typus ausgewählt, der durch seine Jugendlichkeit und Bartlosigkeit dem wirklichen Aussehen des Königs so weit entsprach, als es die geringen Anforderungen seiner Zeit an Naturwahrheit erforderten. Wir haben es also mit dem von Vöge zuerst erkannten Fall der Neubildung durch Angleichung zu tun, der für das ganze Kunstschaffen des früheren Mittelalters überaus wichtig und charakteristisch ist.

Sind aber die Bilder Ottos III. nicht Porträts im eigentlichen Sinne des Wortes, so brauchen wir die Ähnlichkeit mit dem frühern Siegel (soweit sie besteht) nicht als ein Wunder anzusehen, das wir gläubig hinnehmen müssten; wohl aber wird es uns wundernehmen, vom V. zu hören, dass die wulstigen Lippen des Siegels ein Merkmal dieses Ottonen waren. Warum nicht auch die glotzenden Augen, die klobige Nase? Es gehört ein besonders naives Gemüt dazu, in diesem Merkmal einer unentwickelten Technik einen bewusst charakterisierenden Künstlerwillen zu sehen.

Diese Beispiele dürften genügen, um meine Einwendungen gegen die Anwendung der neuen Methode durch den V. zu erhärten. Damit fallen aber auch alle weitgehenden Folgerungen des Verfassers als unbewiesen fort.

Die Porträtfähigkeit einer Epoche muss in einem gewissen Verhältnis zu dem Naturstudium dieser Zeit stehen, zu der Stellung, die sie dem Individuum einräumt. Gewiss hat auch das frühere Mittelalter dank seiner antiken Schulung das Gebot der Naturwahrheit nicht so weit vernachlässigt, dass man gegen besseres Wissen etwa ein Kind als Greis dargestellt hätte. Die allgemeinen Merkmale der Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, der dem Stand entsprechenden Kleidung etc. stimmen daher fast immer. Das Verhältnis scheint ein ähnliches gewesen zu sein, wie etwa das Einhards in seiner berühmten Biographie Karls des Grossen zu seinen Vorbildern. Man entnahm den Vorbildern das, was man brauchen konnte, was dem beschränkten Naturgefühl entsprach. Der Vorgang bei den Miniatur-Bildern Ottos III. ist charakteristisch. Man ist dabei nicht stehen geblieben. In das dem allgemeinen Formenschatz der Schule entliehene Schema wurden allmählich einzelne individuelle Merkmale als Erinnerungsbilder eingezeichnet. Diese Entwicklung

mit Berücksichtigung des gesamten Materials im einzelnen zu verfolgen, wäre Aufgabe des Buches gewesen.

Der V. nimmt von vornhinein einen ganz anderen Standpunkt ein. Er nennt (S. 28) das Gesicht eines Bischofs auf einer karolingischen Elfenbeinplatte „ein Porträt oder doch eine Arbeit nach dem Modell, was praktisch dasselbe ist". Er geht in allen seinen Unternehmungen von der Voraussetzung aus, dass es nur Mangel an der Technik oder an dem guten Willen sei, wenn der Künstler nicht ein individuelles Porträt schafft. Er nimmt also ein direktes Schaffen nach dem Modell an, wie es heute der Fall ist. Das ist ein unstatthaftes Heranziehen moderner Gesichtspunkte für eine Zeit, in die sie absolut nicht passen. Er übersieht, dass es nicht nur eine Entwicklung der Technik gibt, sondern auch eine ungleich wichtigere der leitenden Kunstprinzipien. Ich will nicht einmal die gesamte Weltanschauung des früheren Mittelalters als schweres Rüstzeug zum Gegenbeweis anführen. Wir sind über die Genesis mittelalterlicher Kunstwerke durch Arbeiten von Vöge, Schlosser u. a. gut genug orientiert. Hätte der Verfasser in vielen der von ihm zitierten Aufsätze mehr als Hinweise auf Porträts gesucht, so hätte er sich ersparen können, ein Kartenhaus von Scheinbeweisen zu konstruieren.

Die Entstehung der gotischen Kunst ist für die Geschichte des Porträts wohl der bedeutendste Einschnitt. Jetzt bildet sich die direkte Beziehung zur Natur heraus, die für die Bildniskunst die wichtigste Voraussetzung ist. Dass dies vom V. nicht voll herausgearbeitet wird, daran ist seine Methode Schuld. Die grosse Plastik, die ihm jetzt als Leitfaden dient, bietet spärlich Gelegenheit, Porträts derselben Person untereinander zu vergleichen. So vermag er weniger oft seine Theorie anzuwenden als in der karolingischen oder ottonischen Zeit. Dass es auch hier nicht ohne Vergewaltigung der Tatsachen abgeht, ist fast selbstverständlich. Der bekannte Bericht über das Grabmal Rudolfs von Habsburg, eine Künstleranekdote, die uns in der österreichischen Reimchronik überliefert ist, lässt sich nur so deuten, dass das Grabmal aus Erinnerungsbildern entstanden ist. Wie voltigiert nun der V. über diese Tatsache hinweg? Er sagt einfach: „Bei jedem andern hätte er (der Künstler) Sitzungen verlangt und selbstverständlich auch in nötiger Anzahl erhalten. Beim König gieng das nicht, wir wissen nicht aus welchem Grunde" (S. 215). Woher weiss das der V.? Dabei fühlt er sich bei dem Gesicht sogar veranlasst, aus der äusseren Erscheinung Rückschlüsse auf den Charakter zu ziehen. Das Antlitz des Königs ist bekanntlich vollkommen modern restauriert, aber „gewissenhaft ergänzt nach einer ganz genauen Kopie des 16. Jh." Man besehe sich einmal die ganz genaue Kopie aus der maximilianischen Zeit.

Das Typar des Königs das K. S. 104 bespricht, wurde mittlerweile von F. M. Haberditzl als Fälschung erkannt[1]).

---

[1]) Über die Siegel der deutschen Herrscher vom Interregnum bis Kaiser Sigmund. Mitt. d. Instituts für österr. Geschichtsforschung XXIX. Band 1908 S. 632 ff.

Hier sei auch noch erwähnt, dass das rheinische Tympanon unbekannter Herkunft, das K. nach einem Abguss des germanischen Museums abbildet, die Innenseite des Südportales des Wormser Domes ziert.

Auch der Erzbischof Siegfried von Eppstein auf dem schönen, aber ganz modern bemalten Denkstein im Dom zu Mainz ist für den V. ein Porträt. Er vergleicht hier mit dem Siegel (Abb. 102), das aber in der Proportionierung des Gesichtes, der kleineren Stirne, den tiefer liegenden Augen, der gröberen Nase entscheidende Abweichungen zeigt; was gemeinsam bleibt, sind ganz allgemeine Merkmale. Börger[1]) wollte das Werk frühestens in die letzte Zeit des 13. Jh. setzen. Soweit möchte ich nicht gehen. Die stilistische Abhängigkeit von Bamberg lässt das Todesdatum des Erzbischofs (1249) als etwas zu früh erscheinen. Wahrscheinlich ist das Denkmal erst im Anfange der Regierungszeit des nächsten seines Geschlechtes Wernhers (1259—1284) entstanden. K. verwechselt hier (und meist auch sonst) Naturalismus und Porträttreue. Ersterer hat auf dem Mainzer Grabstein bereits eine bedeutende Höhe erreicht. Gerade die scharfen Falten um Mund und Nase und unter den Augen sind eine allgemeine naturalistische Errungenschaft des Künstlers (resp. der Schule), die sich auch bei den Nebenfiguren finden, wie ja überhaupt die 3 Köpfe sich stark gleichen. Der Weg, der noch zurückzulegen ist bis zu einem Kunstwerk, das in jedem Zug ein bestimmtes Modell wiedergibt, wie Adam und Eva am Genter Altar, um ein sehr frühes Beispiel zu nennen, ist noch weit. Bis an das Ende des 14. Jh. lässt sich an grösseren plastischen Folgen bemerken, dass die Gesichter aus einzelnen naturalistischen Beobachtungen so zusammenkomponiert werden, wie etwa 100 Jahre später die Landschaften. Doch das überschreitet schon die dem Buche vom Autor gezogenen, zeitlichen Grenzen. Es ist eben schwer mit dem Jahre 1300 abzubrechen, zu einer Zeit, wo die neue Bewegung in vollem Gang ist. Organischer wäre es für den V. gewesen, seine Ausführungen mit dem Ausklingen der romanischen Periode zu schliessen.

Der V. wendet sich öfters gegen das „Spezialistentum“. Er teilt die Kunsthistoriker in solche erster Klasse, die Gesamtdarstellungen liefern, und zweiter Klasse: die Spezialisten, „die Handlanger des philosophierenden Darstellers“, die das „Rohmaterial, das erst behauen werden muss, um in dem Bau verwandt werden zu können“, herbeischaffen. Zur ersten Kategorie scheint er nach den Ausführungen auf S. 235 von der jetzigen Generation sich, zur zweiten alle andern zu rechnen. Ich fürchte, dass bei solcher Bauführung bald ein allgemeiner Streik der Handlanger entstehen wird.

Wien. Alfred Stix.

[1]) H. Börger. Grabdenkmäler im Maingebiet 1907. S. 20 ff.

Ferdinand Eichler, Die deutsche Bibel des Erasmus Stratter in der Universitätsbibliothek zu Graz. Leipzig 1908.

In einer Anzeige der Literatur über spätmittelalterliche Miniaturmalerei in Deutschland im Jahrgang 1905 dieser Zeitschrift habe ich einige Desiderata dieses speziellen Forschungsgebiets ausgesprochen. Manche indessen erschienene Arbeiten haben gezeigt, wie untunlich hier in der Tat die aprioristische lokale Abgrenzung des Untersuchungsbereiches ist; wie bei dem bisherigen Stande des Wissens und der mangelnden Vorbereitung des Materials die Arbeit nicht von lokalen Schulen, sondern von bestimmbaren Werkstätten ausgehen muss, weil jener Weg zu einer unerfreulichen Einschachtelung in örtliche, aber nicht wesentlich unterschiedene Gebiete oder zur irrigen Konstruktion vermeintlicher Künstlerindividualitäten führt. Namentlich manche Münchener Arbeiten der letzten Jahre — sowohl auf dem Gebiet der Miniaturmalerei als auf dem der spätmittelalterlichen Plastik — zeigen eine solche bedauerliche Tendenz, sich bei ihren Untersuchungen durch Scheuklappen zu beschränken.

Wie fruchtbar hingegen der andere Weg wäre, erweisen die schönen Resultate der vorliegenden Untersuchung, deren Verfasser von einer bestimmten Handschrift der Grazer Universitätsbibliothek ausgehend zur Feststellung der künstlerischen Persönlichkeit ihres Miniators, zur vorläufigen Gruppierung seines Oeuvres und damit zur Konstatierung eines wichtigen Faktors innerhalb der Salzburger Malerei des XV. Jahrhunderts gelangt, ohne indessen den Versuch zu machen, diese mit dem dünn ausgezogenen Faden seiner Ergebnisse gleich einzugrenzen.

Die deutsche Bibelhandschrift des Erasmus Stratter hat die Forschung bereits wiederholt beschäftigt; vom Standpunkt der Sprachgeschichte, der Bibelforschung ist sie gewürdigt worden, bei der Kunstgeschichte ist sie durch ihr — man möchte fast sagen: zufälliges — Auftauchen in Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei angemeldet. Eichler gibt zunächst eine sehr genaue, alle bibliographischen und kalligraphischen Umstände berücksichtigende Beschreibung der Handschrift, macht dann das wenige über ihren Schreiber Erasmus Stratter und ihren Miniator Ulrich Schreier Feststellbare bekannt und vermag dann — das ist einer seiner glücklichsten Funde — den ersten Besitzer der Handschrift zu nennen. Dieser war Andreas von Kreig, der mit Katharina von Rohr vermählt war und schon dieser Umstand führt uns in den Kreis des Erzbischofs Bernhard von Rohr von Salzburg, für den eine Reihe von Miniaturhandschriften ausgeführt worden sind. Unter diesen liessen sich mehrere Werke Schreiers erkennen, aber auch andere Handschriften verschiedener Bibliotheken zeigen die bei allem Konservatismus und aller Bescheidenheit des Formenreichtums sehr persönlichen Züge dieses liebenswürdigen Buchmalers. Dass damit das Oeuvre Schreiers nicht vollständig aufgebracht ist, wie Verfasser richtig vermutet, ist sehr wahrscheinlich; ich glaube mich z. B. zu erinnern, dass auch in der Dekoration einiger Incunabeln der Salzburger Studienbibliothek die Hand Schreiers erkennbar ist.

Die textliche Vorlage für die Grazer Handschrift war die um 1466 gedruckte Mentl'sche Bibel, was buchgeschichtlich sehr bemerkenswert ist, weil es zeigt, wie das Verhältnis des gedruckten Buches zum vornehmeren geschriebenen in Deutschland dasselbe ist wie in Italien. Auch dem Miniator lag eine Handschrift als Muster vor, u. zw. sei dies der von Johann Freybeck 1428 geschriebene, in der kunstgeschichtlichen Literatur bereits wiederholt überschätzte Clm. 15701. Ob die zahlreichen Übereinstimmungen, denen doch nicht allzuwenig Abweichungen gegenüberstehen, ausreichend sind, um die Münchener Handschrift zweifellos als die Vorlage der Grazer erscheinen zu lassen, möchte ich noch nicht als unbedingt feststehend erachten. Die Anzahl der jenem seit dem XIII. Jahrhundert von Frankreich her über ganz Westeuropa verbreiteten biblischen Illustrationszyklus angehörenden Handschriften ist eine so ungeheure, dass die Möglichkeit noch weiterer Zwischenglieder immerhin nicht ganz ausgeschlossen ist. Um solchen Fragen nähertreten zu können, müssten zunächst das Wirkungsgebiet jener Bilderkreise abgesteckt und die feineren Entwicklungslinien innerhalb derselben festgelegt sein.

Auch die Einordnung Schreiers in die Salzburger Malerei des XV. Jahrhunderts wird künftiger kunstgeschichtlicher Forschung vorbehalten bleiben müssen. Sie wird wohl zunächst die überhohe Schätzung, die Verfasser dem Miniator zuteil werden lässt, auf ein bescheideneres Mass zu reduzieren haben, denn seine Bedeutung ist doch viel mehr prinzipiell und entwicklungsgeschichtlich als persönlich und künstlerisch. Auch manch andere Korrektur wird sich als nötig erweisen. Es muss als methodisch absolut unstatthaft bezeichnet werden, aus dem dreimaligen Vorkommen eines grün gekleideten Mädchens die Vermutung zu schöpfen, es handle sich um ein Portrait der „vielleicht durch Schönheit ausgezeichneten Frau" des ersten Besitzers. Solche Kustodenmärlein gehören — selbst so vag vorgebracht wie beim Verfasser — nicht in ein seriöses Buch; denn es gibt dafür nur Analoga, deren Ausnahmsstellung durch ganz bestimmte Gründe zu kennzeichnen ist. Wie unausrottbar diese der novellistisch-pragmatischen Kunstgeschichtsschreibung entstammende Neigung, überall Portraits zu finden, ist, zeigt als charakteristisches Beispiel Beer, Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll (Sitzungsberichte der Wiener Akad. d. Wissenschaften, 1908, S. 11 u. T. I), wo eine gemalte Madonna aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts als Portrait einer Nonne, vielleicht der Oberin erkannt wird. Gerade wegen dieser steten Versuchung kann nicht ernstlich genug zu grösster Behutsamkeit geraten werden!

Solche kleine Entgleisungen heben aber den Hauptwert der Arbeit nicht auf; denn dieser liegt darinnen, uns an einem wahren Schulbeispiel zu zeigen, wo die Detailforschung der spätmittelalterlichen Miniaturmalerei einzusetzen hat: dort wo ein verknüpfendes Band vorhanden ist, bei der Einheit der Werkstätte oder beim Besteller. Eine zweite österreichische Schule drängt sich der Spezialuntersuchung geradezu auf: die Miniatorenschule, die für Kaiser Friedrich IV. gearbeitet hat. Dem, der dieses ungleich verlockendere und reichere Thema in Angriff nimmt, wünschen wir die Beharrlichkeit und den glücklichen Griff Eichlers und

dass auch ihm eingedenk bleibe, wie gerade bei der Buchmalerei, diesem mit der allgemeinen Kulturbewegung so eng verknüpften Kunstzweige, die Untersuchung den Zusammenhang mit verwandten Wissensgebieten, mit Paläographie und Geschichte, Heraldik und Holzschnittkunde etc. nicht verlieren darf. Denn mehr als anderswo bringt hier Isolierung Erstarrung mit sich.

Hans Tietze.

---

Dr. Bernhard Patzak. Die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1908.

Seit Monaten liegt dieses Buch zur Besprechung auf meinem Tisch, aber ich kann mich nicht entschliessen, diese vorzunehmen. Denn der Produktionstrieb, den das anzuzeigende Buch anregen soll und der die Vorbedingung zu einem wissenschaftlichen Referat bildet, hat sich in diesem Falle nicht geregt, und ich fürchte, dass die ungeheure Divergenz zwischen Inhalt und Form, wie sie in dem Buch zutage tritt, daran schuld ist. Alle Fragen, alle Probleme sind verstümmelt, stückweise vorgebracht, unvollständig geblieben, was ja aus der Zugehörigkeit des Buches zu einer größeren Serie von Studien über «die Renaissance- und Barockvilla in Italien» eine teilweise Rechtfertigung schöpft. Aber für den Leser dieses zuerst erschienenen dritten Bandes ist es ermüdend, dass dem verstümmelten Inhalt ein schlecht sitzendes Schleppkleid gelehrter Belesenheit übergeworfen ist, die den Kern der Arbeit verhüllt und dieses ohnedies zarte Gerüste noch schwächlicher und ungeeigneter erscheinen lässt, den ganzen ihm angehängten Pomp zu tragen. Deshalb fürchte ich, dem Buche Patzaks auf Grund des vorliegenden Bandes nicht gerecht werden zu können, und behalte mir lieber vor, nach Erscheinen der weiteren Bände in grösserem Zusammenhang darauf zurückzukommen. Gleichen diese dem ersten mit seinen zahllosen Exkursen und Seitenpfaden, so wird wohl die ganze Kunstgeschichte darinnen enthalten sein. Höchstens das Problem der italienischen Renaissance- und Barockvilla wird dann noch offen bleiben.

Hans Tietze.

---

Die Kleinmeister. Von Hans Wolfgang Singer. Künster-Monographien herausgegeben von H. Knackfuß. Bd. XCII. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen und Klasing. 1908.

Gegen Bücher, wie das vorliegende, ist es immer schwer, gerecht zu sein. Ihre Prätension ist zwar eine wissenschaftliche, aber gemildert durch einen populären Zweck. Sie scheinen zu sagen: für den Unkundigen oder Lernenden ist es gerade gut genug, was hier geboten wird

— nun, wenn man einen solchen Standpunkt schon akzeptiert, so muss es doch wenigstens unter der stillen Voraussetzung geschehen, dass dieses Gebotene auch genug gut sei. Schränkt man sich dann in der Tat so weit ein, dass man seine Kritik auf das fremde Niveau herabsenkt, bloss die gegebene Begrenzung, überprüfend, verfolgen lässt, so melden sich andererseits diejenigen Einwände, die der Autor seinem Zweck zu danken hat und denen eben jede schriftstellerische Arbeit ausgesetzt ist. So geschieht es denn, dass die Kritik eines solchen Werkes, so oft sie einsetzt, allemal gehemmt wird. Die Beurteilung seines allgemeinen Charakters durch seine doch immerhin vorhandene Wissenschaftlichkeit oder besser: Betonung des Gelehrten — diese hinwiederum durch und mit Rücksicht auf seine weitreichende Bestimmung.

Das Buch von Hans Wolfgang Singer über die Kleinmeister ist ein Beispiel für diese Art, wie man es sich nur wünschen kann — aber lieber nicht! Man betrachte es wie immer, und man wird vielleicht nur über die Methode der Ablehnung in Zweifel sein. Man darf es mit reinem Gewissen als eine wenig gedankenvolle Arbeit bezeichnen (wenn man von den allerdings zahlreichen alten und gewöhnlichen Gedanken absieht), aber da ihm nun ganz grobe Unrichtigkeiten eigentlich nicht anhaften, so liegt die übliche Entschuldigung mit dem „Gemeinverständlichen" oder die noch beliebtere einer „Anleitung" auf der Hand. Nimmt man auch dies in Kauf und drückt sein Urteil auf das Äusserlichste und Aeusserste herab, so müsste jeder, der es gut mit der deutschen Sprache meint, vor diesem Erzeugnis geradezu laut warnen — käme nicht wieder die höfliche und viel zuredende Erkenntnis, dass es doch verdienstvoll sei, ein grosses Publikum für eine so bedeutende Künstlergruppe zu interessieren. Man schwankt und fühlt sich fortwährend — bei jedem Ausfall — zurückgehalten, gebunden; zum Schluss bleibt eben nichts anderes übrig als: das Buch auf Grund einer ernsten Voraussetzung durchzugehen, aber seine Mängel (oder wenigstens die allerärgsten) scharf und schonungslos bloszustellen.

Ich möchte zunächst schildern, wie der Verfasser seine Aufgabe sieht und — sich leicht macht. Im Anfang kommt, weil sich das so gehört, eine „Entwicklung" der deutschen Graphik: auf kaum zwei Seiten. Ein kurzer Abschnitt „würdigt" Dürer: „Hat er auch einige wichtige und treffliche Vorläufer, die bereits das waren, was wir Persönlichkeiten nennen, so ist doch eigentlich er der erste, der der Kunst zum wirklichen Adelsfreibrief verhilft." Ausser dieser wahrhaft heroischen Tat hat er aber noch etwas anderes „als erster" getan, nämlich — ich zitiere die schöne Stelle wegen ihres sprachlichen Reizes wörtlich: „Das Wiederaufleben der Antike in die deutsche Kunst eingeführt". Ist so die Bedeutung Dürers gegeben, so kann es ja weitergehen: „Dasjenige was Dürer hiebei als erster nur angebahnt, als Genie, das er war, allerdings schon kräftig gefördert hatte, haben nun die Kleinmeister zur Vollendung gebracht. Darin liegt ihre kulturgeschichtlich ungeheuer bedeutsame Leistung". Jeder, der genau aufgemerkt hat, wird nun denken: „Aha! „Adelsbrief" und „Wiederaufleben der Antike!" — Aber gar keine Idee! Der Verfasser scheint sich selbst nicht gut studiert zu haben (was wir übrigens auch bei anderen Gelegenheiten nachweisen werden).

Es kommt vielmehr eine lang ausgesponnene Auseinandersetzung über die kulturelle Mission der Kleinmeister („geradezu einen Nachrichtendienst haben sie ersetzt"), über alles mögliche ergeht sich der Verfasser, nur nicht über die künstlerischen Probleme, und was er vorbringt, ist in einer Sprache gehalten, die man kaum mehr deutsch nennen kann. Einige Beispiele: „Die Zeit der Kleinmeister war also von diesem Gesichtspunkte aus die denkbar glücklichste, denn die Wechselbeziehungen zwischen Künstlern und Publikum waren so günstige. Dieses hinderte jene in keiner Weise und wurde von jenen mit Werken beschenkt, die, weil sie eben infolge der glücklichen Umstände die längste Zeit lauter schöne stilreine waren, es auch im besten Sinne bilden konnten." Man erfährt, dass „die wenigen gewundenen und gedrehten schwarzen Striche, die wir auf dem weissen Papier vor uns sehen", kein Bauer sind, sondern ihn nur „darstellen" und zwar gilt diese kantische Erkenntnis nur für denjenigen, der „bereit ist, sich über diese Tatsachen hinwegzusetzen (!) und sie dafür anzunehmen". Dass diese „Konvention" wie jede eine „Abstrahierung von der Wirklichkeit", „geistige Mitarbeit erfordert" und so „dem Volke" (!) lehrt, „wie man überhaupt dem Leben einen höheren Inhalt geben kann" — ist wirklich überwältigend. Denn: „Der Bauer, dem sein Leben wohl ziemlich freudlos und uninteressant vorgekommen sein mag, wird stutzig geworden sein, wie er sah, dass man aus ihm überhaupt etwas, ein Bild gemacht habe". Und nun immer phantasievoller: „Er wird erst dadurch darauf gekommen sein, dass auch sein Leben Werte vorstellt", ja noch mehr und in immer edlerem Stil: „er wird erst durch das, was, wie er nun merkte, andere in ihm sahen, erfahren haben, worauf er seinen Sinn lenken könnte". Man atmet gehörig auf, wenn man diese Periode hinter sich hat und lässt sich in der Müdigkeit noch einreden, dass nicht nur die Bauern, auch noch die anderen Stände durch die Kleinmeister dazu gekommen seien, „sich selbst zu fühlen", dass „die rein äusserliche Bildung von geschichtlichem und literarischem Wissen" die „Tat" der Kleinmeister gewesen sei (vom „Nachrichtendienst" wurde ja schon gesprochen), und allerlei Ähnliches mehr, das einzeln zu erörtern, eine Sünde an Zeit und Raum wäre.

Wir gelangen nunmehr zu dem eigentlichen Thema, und da muss zunächst Protest eingelegt werden gegen die ganze Komposition dieses Buches. Es berücksichtigt nämlich bloss Kupferstich und Radierung — der Holzschnitt, die Bücherillustration, ohne welche die so viel hervorgehobene „kulturelle Mission" dieser Künstler gar nicht verstanden werden kann — wurde ohne weiteres ausgeschieden. Warum? Natürlich aus Raummangel. Man muss aber hören, womit dieser kostbare Raum gefüllt wird. Nachdem die einzelnen Künstler mit ihrem Biographischen abgetan sind — kommen sie wieder daran, schön der Reihe nach, und zwar werden sie Blatt für Blatt besprochen — etwa wie ein Lehrer eine Schularbeit kurz vor dem „Hefteverteilen" durchspricht. Das wäre schliesslich gar nicht einmal so schlecht, eine Anleitung zum Sehen ist ja auch etwas wert, und es hätte eigentlich Interesse, die Entwicklung der Meister kennen zu lernen — allein statt dessen bekommen wir eine Art Paraphrase des — man wird mirs nicht glauben —: Bartsch'schen Kataloges vorgesetzt. Das geht so bequem nach Nummern, eins nach

dem andern, und wenn ein Blatt gerade zweifelhaft ist, lässt man es lieber aus, denn das kann man ja doch nicht verlangen, dass man auf diesem „bemessenen Raum“ alles abhandelt. Also nimmt man aus seinem Phrasenschatz recht viel Material und „bespricht“ so Blatt für Blatt bis ans Ende, Frühes und Späteres, Sicheres und Fragliches, alles durcheinander und: ob's schön oder hässlich ist — kurz und gut, um „anzuregen“ und „in der Hoffnung“, dass sich dann ein Teil der Leser veranlasst finde, sich überhaupt nicht mit dem zu beschäftigen, was ihm der handliche und gerade darum kleine Band bietet.

Das Biographische ist im allgemeinen nicht schlecht, aber man vergleiche einmal dar Leben Hans Sebald Behams bei Pauli mit der Singer'schen Darstellung; diese geht — es scheint sonderbar — viel zu weit ins Detail, ohne jedoch alles zu umfassen. Der Nürnberger Religionsprozess ist ziemlich ausführlich gegeben, was übrigens zu loben ist, bei den späteren beschränkt sich der Verfasser fast durchwegs auf die Geburts- und Todesdaten. Am meisten interessiert des Verfassers Standpunkt zur Frage des Monogrammisten J. B. Sowohl Pencz als Binck werden abgelehnt — aus Qualitätsgründen. Bei Pencz tritt wenigstens noch ein verstärkendes Argument aus der Orthographie hinzu, gegen das ja schliesslich nichts einzuwenden wäre. Binck aber, der doch viel ernster in Betracht kommt, wird kurzerhand abgewiesen, „angesichts der viel schlechteren, mit Bincks vollem Namen bezeichneten Blätter“ (das ist aber bloss der „Saturn“ aus der Kopienfolge nach Caraglio, die aus dem Werke des Kölner Meisters gänzlich herausfällt).

Barthel Beham wird auf Seite 23 als „einziger unter den Kleinmeistern“ bezeichnet, der uns mehr als den äusseren Schein, der „uns auch inneres Leben bietet. Wenigstens auf einigen seiner Blätter stossen wir da auf eine Mimik und Gestik, die uns in höherem Sinn das Seelenleben des Menschen ahnen lässt.“ Zu vergleichen die Stelle auf Seite 33: „Ebenso auffallend ist es, wie wenig er versuchte, den Gesichtsausdruck zu beleben, ihn zum Verkünder der Seelenstimmung zu machen“, und bei Besprechung der „Männerkämpfe“: „Eine Mimik, die nur einigermassen den heftigen Gestikulationen dieser Körper entspräche, fehlt völlig.“ Man bringe mit diesem die Auslassung des Autors über Pencz zusammen, die auf Seite 56 zu lesen steht: „Kurz, er ist Realist nach der Richtung der nüchternen, eigentlich unkünstlerischen Deutlichkeit hin. Damit stimmt auch überein, dass er sich viel mehr mit der Mimik abgibt und damit auch mehr Erfolg hat. Die sinnliche Begierde im Ausdruck der Hagar ist etwas, was den Beham in dieser Weise nie gelungen ist, weil — sie es nie versucht haben“. Und nun kommt eine geistreiche Antithese: Pencz hatte ein „schönes Menschenkind“, Beham ein „Menschenkind schön“ darstellen wollen; und auf S. 57 heisst es bei der Betrachtung der „sieben Werke der Barmherzigkeit“ von Pencz schon ganz deutlich, dass dieser unter den vier Nürnbergern (den beiden Beham und J. B., der mitgezählt wird), „der einzige ist, der sich mit Glück auf die Mimik einlässt“. Man erinnert sich, was vorhin über das Gedächtnis des Autors vermutet wurde, und summiert im Stillen. Doch es wird noch mehrmals darauf zurückzukommen zu sein.

Die einzelnen Besprechungen selbst wieder zu besprechen, hätte nicht viel Sinn. Manches ist ja ganz gut bemerkt und lehrt wirklich sehen, manches ist geradezu falsch. Hier möchte ich auch erwähnen, dass der Verfasser auf dem Gebiet der Ornamentstiche nicht besonders heimisch zu sein scheint: er behauptet, dass die Kleinmeister bloss die Groteske gepflegt hätten — dass dagegen „Bandwerk, Rollwerk, Maureske, Knotenwerk unbenutzt geblieben sind“. Der Verfasser blättere sich einmal die Kupferstiche und Radierungen des Virgil Solis durch, der ja wohl einer späteren Generation angehört, aber doch unter diese Künstlergruppe gerechnet werden muss. Oder er sehe sich einmal das Werk der Hopfer an — die überhaupt nicht genannt werden, was sie wohl ihrem hauptsächlich grossen Format zu danken haben — so eng ist hier der Begriff „Kleinmeister“ gefasst. Nun — es gibt genug kleine Blätter darunter — aber ich wollte nur auf ein Blatt des Hieronymus Hopfer hinweisen: B. 58, in dessen Hintergrund sich auf die interessanteste Art ein Übergang von der Groteske in die Maureske vollzieht. Überhaupt ist die vermittelnde Stellung der Augsburger viel zu wenig gewürdigt. Bei dieser Gelegenheit sei noch ein kleiner Irrtum verbessert: weil das Format der Pokale H. S. Behams „so winzig“ ist, hält es der Verfasser nicht für möglich, dass sie als Vorlagen für Goldschmiede gedacht wurden. Nun trägt ein Becher (B. 239) oben eine Inschrift, die lautet: „Hie oben magst auch ein Fuss machen“ — was doch deutlich genug scheint. Aber dies ist eben für den Verfasser charakteristisch. — Dass Georg Pencz ein erzählendes Talent ist, damit ist wohl herzlich wenig gesagt, ebenso wenn Aldegrever ein Dekadent genannt wird. Das eigentliche Problem, um das es den beiden, besonders Aldegrever, zu tun war: das Licht, scheint der Verfasser nicht erkannt zu haben. Manchmal macht er wohl darauf aufmerksam — aber wenn er an den „Evangelisten“ Aldegrevers das „Anhäufen der Einzelheiten“, das „zuviel Erzählenwollen“ und als Folge davon „eine grässliche Unruhe“ und ein „förmliches Gewühl“, tadelnd hervorhebt, so zweifelt man doch wieder an der Schärfe seines Blicks. Überhaupt ist der Abschnitt über diesen Künstler wenig befriedigend; er „missglang“ allerdings nicht so „schlecht“, „wie der Schleier auf B. 168“.

Lässt man sich diese — sagen wir — feuilletonistische Kulturphilosophie wirklich gefallen, so ist das sicherlich das Geduldigste —: mit der Poesie des Verfassers geht aber schon niemand mehr mit. Es errät sich leicht, dass es die Kunst Altdorfers ist, die sein Gemüt hinaufstimmt. „Kein anderer Kleinmeister spricht so zum Herzen wie Altdorfer“, verkündet Herr Singer und es ist nur gut, dass er die Banalität dieser Phrase selbst eingesteht. Aber woher in aller Welt weiss der Autor, „dass die Seele dieses Künstlers durchsättigt mit dem Leid und der Freude, der Sehnsucht und der Angst seiner Mitmenschen“ war? Zum Glück löst der Gelehrte den Lyriker bald ab und man erfährt wieder einmal von einer „ersten Tat“: von dem „merkwürdig modernen Zug“, „historische Situationen mit der Psychologie des lebenden Tages zu erfassen“ (was sich schliesslich auch von Pencz, Aldegrever, überhaupt von allen sagen liesse). „Nicht einen Augenblick denkt er daran“, versichert uns der Verfasser im folgenden, „aus einer Regensburgerin

des XVI. Jahrhunderts eine Maria oder eine Thisbe machen zu wollen, sondern er will aus der Maria, aus der Thisbe eine Regensburgerin machen. Man kann bei ihm gegenüber dem Erzählerrealismus von Pencz und Aldegrever von einem psychologischen Realismus sprechen".

Bei diesem Satz erinnert sich der Leser lächelnd manches früheren — möge ihn auch der vorletzte auf dasselbe zurückführen. Ich will ihn bitten, über die nächsten Absätze gleich auf S. 73 vorzurücken und sich die Besprechung des Blattes B. 14 anzusehen. „Bei dem reizenden Blatte, auf dem Anna für die Maria die Wiege dem Christuskind zurechtmacht, ist man überzeugt davon, dass unser Künstler den bürgerlichen Vorgang einmal beobachtet hat, ihn verewigen wollte und nur nachträglich durch Heiligenschein das Motiv in die biblische Legende versetzt hat". In derselben Art wird der berühmte heilige Hieronymus (B. 22) erklärt: „Er hat einmal einen Mann in Regensburg eine Mauer entlang schreiten sehen ... und das Motiv hat ihn aus irgend einem Grunde künstlerisch gefesselt" usw. Man wird mich gerne des Folgenden entheben, nur die Tatsache möge verzeichnet sein: dass aus der Regensburgerin eine Maria, aus dem alten Regensburger ein Hieronymus geworden ist — also gerade das Umgekehrte von dem, was auf der vorhergehenden Seite mit grosser Emphase behauptet wurde.

Gegenüber solchen Inkonsequenzen mögen geringere Fehler übersehen werden. Einiges Kuriose führe ich an. Bei B. 24 kommt es dem Verfasser „ungeheuer immanent" vor, wie sich die Frau zwischen den Säulen vorbeugt. Diese „Immanenz" ist aber nichts anderes als eine Ausführung eines der beliebtesten und feinsten Dürerschen Motive, das namentlich Virgil Solis geschätzt und des öftern angewandt hat. Uns „frappiert es auch nicht als merkwürdig modern", dass Altdorfer „gar nicht das Gefühl hat, er müsse seine Kompositionen innerhalb des gegebenen Raumes abrunden" —: ein Blättern in Dürer würde dem Verfasser in diesem Fall nützlich sein, besonders sehe er sich die kleine Passion an. Aber man merkt's, dass Dürer nicht gar sonderlich in Gunst steht; ein paar bissige Bemerkungen fallen gelegentlich für ihn ab — das mit der Spiegelung des Fensterkreuzes ist eben etwas unverzeihlich Schreckliches!

Nun noch rasch einige Bemerkungen. Bei der Charakteristik Brosamers vermisst man das Fehlen der Holzschnitte am stärksten; warum ist dieser Künstler aber durch keine einzige Abbildung vertreten? — Lautensack wird in seinen Landschaften nach der alten Handbuch-Meinung als Fortsetzer der Altdorfer-Hirschvogelrichtung angesehen. Dass hier in erster Linie niederländische Einflüsse bestimmend sind, davon scheint der Verfasser nichts zu ahnen. Den Tiefstand dieser Betrachtungskraft möchte ich aber an der Besprechung Ludwig Krugs aufzeigen, die Seichtigkeit ihres Wissens an der „Würdigung" des Virgil Solis. Wenn die Kunst Krugs so resümiert wird: „wir würden solche Blätter ausgezeichnet finden, wenn sie 1500 statt 1515 entstanden wären" und weiter: „Aber neben und nach den Kleinmeistern berührt uns dieser Archaismus wie angenommen und wir fühlen, die Eckigkeit ist nicht die seiner Zeit, sondern seiner Person" so muss man sich schon sehr zurückhalten, um da das einzig richtige Wort

nicht zu sagen. Jedenfalls wundert man sich, wie einem solchen Beurteiler „das äusserst ungewöhnliche Beleuchtungsproblem auf B. 1" auffallen konnte. Die merkwürdige, weit in die Tiefe reichende Landschaft auf B. 12 berührt er mit keinem Wort; die Bedeutung des Blattes sieht er allein in der Aktstudie: der nackten Frau.

Es wird niemanden verwundern, zu hören, dass diese Darstellung der Kleinmeister mit dem obligaten Verfall schliesst. Also die Verfallskünstler, das sind Solis und Amman, die — natürlich auch ohne Berücksichtigung ihrer Holzschnittillustrationen — summarisch abgetan werden. Das, was über Jost Amman zu lesen ist, verdient nicht einmal im einzelnen gebrandmarkt zu werden — es ist einfach unglaublich. Die Bedeutung dieses ersten deutschen Barockmeisters begreift der Verfasser nicht, ebenso wie die — übrigens geringere — des Virgil Solis. Als dessen „Haupttummelfeld" wird die Ornamentik und die Architektur bezeichnet. Dass Singer von der ersten keine Ahnung hat, wurde schon früher gezeigt, und bestätigt sich hier; „schwerfällig" nennt er sie, das ist alles — genügt aber doch. Über die „Architekturen" äussert er sich so: „Wohl in Nachahmung der Italiener, die auf grossen Platten die antiken Monumente Roms nebeneinanderstellen, setzt Solis Bauform an Bauform. Aber er reduziert die Plattengrösse und das archäologische Interesse fällt bei seinen Phantasiebauten fort!" Nun, diese Architekturen sind ganz genaue Gegenkopien nach Jean Androunet Ducerceau, demselben, den Singer unter den französischen Kleinmeistern mit den Worten erwähnt: „Durch Architekturen und Architekturornamentik berühmt". Besser charakterisiert dieses Buch nichts als ein solches Beispiel.

Wien. Felix Braun.

## Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben Bd. XIII. van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen. Herausgegeben von Emil Schaeffer. Stuttgart und Leipzig 1909.

Dass dem Versuch einer Reproduktion des Gesamtwerkes van Dycks schon grosse äussere Schwierigkeiten im Wege stehen, wird besonders im Hinblick auf die zahlreich in Privatsammlungen verstreuten Gemälde durchaus begreiflich erscheinen. Aber auch innere Gründe hemmen eine einwandfreie Herausgabe. Trotz des kritischen Überblickes über das Oeuvre des Meisters, den die Antwerpner van Dyck-Ausstellung von 1899 ermöglichte, trotz des ausführlichen Katalogs der van Dyck-Monografie Cust's, steckt die kunsthistorische Forschung über van Dyck noch ziemlich in den Anfängen. Da gebührt vor allem Bode das Verdienst, die künstlerische Persönlichkeit des jungen van Dyck scharf umrissen zu haben. Versucht man bereits die Werkstatt des Rubens zu gliedern, so

erscheint van Dyck vorläufig noch allein als Repräsentant seines Ateliers, trotzdem uns die Namen einer Reihe von Schülern und Mitarbeitern des Künstlers aus allen Schaffensperioden überliefert sind. Namentlich bei den Porträts, wo nur zu oft zwei und drei Originale als eigenhändig gelten wollen, herrscht noch fast uneingeschränkt die Tradition, die äusserliche Beglaubigung durch alte Stichreproduktionen und für die Datierung annähernde Altersbestimmungen der Dargestellten.

Es erscheint deshalb als ein glücklicher Gedanke des Herausgebers, dass er die an sich einheitliche Gruppe der Porträts gesondert herausgehoben hat; es wäre vielleicht zu wünschen gewesen, dass er, noch weiter gehend, eine chronologische Disponierung aufgegeben und eine rein alphabetische Anordnung gewählt hätte. Denn anders als ein, gewiss mit Mühe und grossem Fleisse zusammengebrachtes, sehr willkommenes Material an Abbildungen kann diese Gruppe wohl nicht bewertet werden.

Dass der Herausgeber die in früheren Bänden übliche Datierung der Bilder auf Jahr und Tag nicht auch in diesem in Anwendung brachte, sondern sich auf Einreihung in grössere Entwicklungsperioden beschränkte, gereicht der wissenschaftlichen Brauchbarkeit entschieden zum Vorteil. Verfehlt erscheint mir die Anlage einer eigenen Gruppe: Echte Gemälde von zu Unrecht bestrittener Eigenhändigkeit (S. 427—435). Wenn es die wissenschaftliche Überzeugung des Herausgebers ist, dass die Bilder eigenhändige Werke des Künstlers sind, müssten sie auch in die Entwicklung eingereiht werden. Es wäre damit der beste Beweis für die Unbestreitbarkeit zu erbringen gewesen.

Leider wurde in den etwas systemlosen Anmerkungen zu den Reproduktionen durchgehends unterlassen, exakte und auf Autopsie beruhende, einheitliche Bemerkungen über Übermalungen zu geben, wodurch die Spezialuntersuchung beim Vergleich der Fotografien — das Zinko gibt gewissermassen nur die begründete Hoffnung, dass eine Fotografie des Gemäldes zu beschaffen ist — mit den einzelnen Originalen am besten vor Fehlschlüssen, etwa in Anwendung der Morellischen Methode, bewahrt bliebe.

Schliesslich verdanken wir dem Herausgeber noch eine flott geschriebene Einleitung über Leben und Kunst van Dycks. Leider erfahren wir, dass er seinen Helden nicht liebt; denn es kann nicht als kritische Einschätzung betrachtet werden, wenn er van Dyck der Reihe nach mit Rubens, Tizian, Rembrandt und Velasquez vergleicht, immer zu seinen Ungunsten, ihn als feminin und dekadent hinstellt, einen Ausspruch Goethes über das Weib zitiert und in diesem Sinne mit Schopenhauer philosophiert. Wenn uns schon der Herausgeber nicht näher präzisieren will, was die künstlerische Persönlichkeit van Dycks — abgesehen von dem überragenden Einfluss auf die englische Porträtkunst — ausmacht, den für ganze Generationen bedeutungsvollen Einfluss seines Kolorits, die endliche Überwindung des Renaissancegedankens der harmonischen Proportionalität des Körpers — künstlerische Werte, die van Dyck im engsten Vergleich mit Rubens zu einem modernen Maler stempeln, dürfte es vielleicht angebracht erscheinen, die Einleitung mehr auf die Biographie zu beschränken.

Auf das reproduzierte Oeuvre selbst übergehend möchte ich nun in einigen Bemerkungen, den Seitenzahlen der Abbildungen folgend, beifügen, was mir beispielsweise an Änderungen geboten erscheint.

1—5. Dresden, Gemäldegalerie: 5 Apostelhalbfiguren. Althorp House, Earl Spencer: 4 Apostelhalbfiguren.

S. hält im Anschluss an Wörmann die Dresdner Apostel für ganz eigenhändig. Wörmann kannte die Bilder in Althorp House nicht. (Dresdner Jahrb. 1905). Vergleicht man aber z. B. die gleiche Figur, den Bartholomäus, aus beiden Sammlungen, so ergibt sich wohl zweifellos der ungleich höhere Qualitäts- und Originalwert des Bildes in Althorp House. Man sehe namentlich auf die Zeichnung der Augen, deren starrer, kopistenmässig scharfer Ausdruck auch auf den andern Dresdner Aposteln auffällt (bes. Paulus), die Übertreibungen in der Wiedergabe von Mund, Haaransatz und namentlich des Ohres. Die Identität der Folge in Althorp House in allen 4 Aposteln mit den später erschienenen Cauckerkenschen Stichen kann doch nicht als Grund angeführt werden, den in einigen Figuren abweichenden Dresdner Aposteln höheren Originalwert zuzuerkennen (s. Anmerkung). Im Vergleich mit den schwächlichen Repliken der Apostelfolge in Burghausen (Wörmann) oder den immerhin besseren der Auktion Sedelmayer (dort als Rubens) müssen freilich die Dresdner Exemplare viel höher eingeschätzt werden.

7. München, Pinakothek: Studienkopf zu einem Apostel.

Dieser Kopf ist — worauf mich Dr. Glück aufmerksam machte — eine Studie van Dycks für einen Apostel des Rubens'schen Bildes „Christus beim Pharisäer" in der Petersburger Eremitage (links neben Christus) ebenso wie der Studienkopf im Berliner Museum (= S. 425)[1]. Auf den wesentlichen Anteil van Dycks an der Ausführung dieses Bildes hat zuerst Bode aufmerksam gemacht. Die Skizze zum Petersburger Bild in der Wiener Akademiegalerie hat diese Köpfe nicht. Sehr lehrreich wäre es, die von Bode dem van Dyck zugeschriebene Kopie des Petersburger Bildes (ebenfalls in der Eremitage Nr. 658) in einem van Dyck-Oeuvre abgebildet zu sehen.

9. Richmond, Sir Fr. Cook: Studien zu Apostelköpfen.

Dieser Kopf bildet eine Studie zu dem Apostel Taddäus der genannten Folge vgl. den Stich Cauckerkens; weiters ist dieser Kopf für den Knecht links neben Christus auf der Verspottung Christi in Madrid (= S. 36) verwendet.

---

[1]) An dieser Stelle oder selbst im Anhang hätte wohl auch einer der drei Studienköpfe in Bamberg (dort unter Jordaens), welche Bode im Zusammenhang mit diesen Köpfen als Jugendwerke van Dycks anführt, abgebildet werden können.

10. Berlin, Museum: Apostel Petrus.

Wenn man diesen Kopf mit dem Alten rückwärts auf der Verspottung Christi in der gleichen Sammlung (= S. 35) oder auf dessen Variante in Madrid (= S. 36) vergleicht, für den das gleiche Modell verwendet wurde, dürfte der schwächliche und energielose Charakter des Berliner Apostels besonders auffallen und eine Versetzung in den Anhang erwünscht erscheinen. Der rechte Arm Petri fordert gebieterisch dazu auf.

16. Wien, Hofmuseum: hl. Familie.

Dieses Bild dürfte, trotz mancher Anklänge an Rubens, bereits der Zeit des italienischen Aufenthaltes angehören, etwa im Übergang zu den Bildern S. 66 u. f.

20. Wien, Hofmuseum: Simson und Delila, und

21. London, Dulwich College Gallery: Simson und Delila.

Dass das Londoner Bild der Frühzeit angehört, erscheint durchaus begründet. Es weist die grössten Analogien auf mit dem durch den Matham'schen Stich (Hymans um 1615) bekannten, verlorenen Gemälde des Rubens mit der gleichen Darstellung und den gleichen Kompositionselementen. Dass aber ein Meisterwerk van Dycks, „Simson und Delila" im Wiener Hofmuseum ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sein soll, ist mir völlig unbegreiflich. Raumauffassung, Kolorit, Figurenproportionen und Gesichtstypen (Delila) verweisen das Bild in die Zeit um 1630. Gewiss deuten zahlreiche Analogien — namentlich die Figur des Simson — auf Rubens' gleichnamiges Bild in München. Aber ich glaube, daher kommt vielleicht auch der Irrtum in der Datierung. Rooses datiert im ersten Band seines „Oeuvre de Rubens" das Rubensbild 1612—1615, verbessert aber im fünften Band nachtragsweise dieses Datum in 1632—1635. Diese Datierung, welche das Bild, wie ich glaube, doch wieder etwas zu spät ansetzt, scheint nicht berücksichtigt worden zu sein. Rosenberg setzt das Bild (Klassiker der Kunst) wieder 1612—1615 an und Bode — wohl verführt durch das ganz gleiche Kompositionsschema des van Dyckschen Bildes mit dem seines Lehrers — vermutet in der Ausführung dieses einen wesentlichen Anteil van Dycks; ich kann in dem Münchner Bild nichts, was auf van Dyck näher hindeuten würde, finden; auch Voll (Führer durch die Pinakothek) hält es für ganz eigenhändig. Über das gleiche Schema hinaus finden sich in den beiden Bildern selbst keine Vergleichspunkte für eine Identität der Durchführung. Das van Dycksche Gemälde lässt sich, glaube ich, mit der Datierung gegen Ende der zwanziger Jahre, nach der italienischen Periode, am ungezwungendsten in das Oeuvre einreihen[1]).

---

[1]) Zugleich möchte ich auf eine merkwürdie Identität in den Stellungsmotiven Simsons und der beiden ihn fesselnden Philister mit einem von Ridolfi erwähnten Bilde Tizians (I S. 183), das uns in einem Holzschnitt Boldrinis erhalten ist, hinweisen. Gerade darin weicht das Rubens'sche Bild erheblich ab.

34. Berlin, Museum: Studienkopf zur „Ausgiessung des heil. Geistes". Brüssel, Museum: Studienkopf.

Hier scheint die Identität des Modells in fast gleicher Stellung die Zuweisung beider Bilder an einen Meister veranlasst zu haben. Wir können aber für die Nebeneinanderstellung dankbar sein, denn um so deutlicher wird uns die Art des Jordaens (Brüssel) in Behandlung der gleichen Vorlage vor Augen geführt. In Brüssel hält man auch mit Recht die Zuweisung an Jordaens aufrecht, zumal durch eine Reihe ganz ähnlicher Studienköpfe — Paris (Hiob), Gent etc. — die Autorschaft Jordaens bekräftigt werden kann.

38. vorm. Corsham, Lord Methuen: Der Kuss des Judas.

Dieses Bild gehört wohl zu den Atelier- und Schulwerken in den Anhang.

59. Rom, Cav. M. Menotti: Die Erziehunng des Bachus.

Ich meine nicht, dass dieses völlig Rubens'sche und ganz unselbstständige Bild der italienischen Periode angehört. Der Aufbewahrungsort ist für die Datierung umsoweniger massgebend als sich mehrfache Repliken auch anderwärts, eine z. B. in der Antwerpner Privatsammlung von Calesberg (reprod. Wytsman: Tableaux anciens peu connus en Belgique — als Rubens) in der Qualität fast gleichwertig, finden.

60. Madrid, Prado: Diana und Endymion von einem Satyr überrascht. 1622—27.

Dieses ganz selbständige Bild möchte ich seiner Anlage und den Figurentypen gemäss etwa um 10 resp. 5 Jahre später ansetzen.

62. Genua, Palazzo Rosso: Christus das Kreuz tragend.

Stilistisch ist dieses Bild wohl der Frühzeit zuzuweisen, noch ganz unter Rubens Einfluss; höchstwahrscheinlich gehört es zu der eingangs besprochenen Apostelfolge (vielleicht in diesem Exemplar als Replik) und ist identisch mit dem Christus der genannten Stichfolge Cauckerkens (dort im Gegensinn). Leider fehlen die Massangaben des Bildes.

65. Rom, Galerie Borghese: Grablegung Christi.

Dieses der italienischen Zeit van Dycks zugeteilte Bild ist ein charakteristisches Jugendwerk des Rubens aus der Zeit seines Aufenthalts in Italien. Die gedrungenen massigen Proportionen des Christus gehören ebenso wie die Stellung der Magdalena noch der Sphäre van Veens an. Die Figur der Maria ist identisch mit dem bekannten Jugendwerk des Rubens, der hl. Helena in Grasse. In die unmittelbare Nähe dieses Bildes — man vergleiche auch den Christus der „Taufe Christi" in Antwerpen (ebenfalls ein Frühbild) — möchte ich auch diese Grablegung setzen. Zur Bestätigung meiner Annahme führe ich an, dass

auch Dr. Glück, wie er mir mitteilt, nach eingehendem Studium des Originals, es für ein Jugendwerk des Rubens hält.

67. Schleissheim, Gemäldegallerie: Die büssende Magdalena.

Die derbe Zeichnung des Kopfes, die eckig herausgekehrte Schulter, die plumpe linke Hand und namentlich der unbeholfen wiedergegebene Mantel kennzeichnen dieses Bild als Kopie, wodurch der Wunsch gerechtfertigt erscheint, für eine etwaige Neuauflage das weitaus bessere, sonst identische Bild im Museum zu Grenoble stellvertretend hier einrücken zu lassen.

100. Schelle (Provinz Antwerpen): Engel helfen dem heiligen Sebastian.

Dieses merkwürdige Bild scheint mir, trotz zahlreicher Anklänge an van Dyck, viel später entstanden zu sein. Ohne das Original zu kennen, möchte ich auf den schon fast klassizistischen, rein zeichnerisch gesehenen Linienkontur des hl. Sebastians — von der linken Achsel zur rechten Fusspitze — hinweisen. Auch der Kopftypus und die schmächtige zarte Figur des Heiligen lassen eher auf eine Entstehung des Kunstwerkes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts — gewiss in Anlehnung an van Dycksche Vorbilder — schliessen.

121. Florenz, Uffizien: Herkules zwischen Tugend und Laster.

Rooses hat dieses Bild dem Rubens abgesprochen und van Dyck zugeteilt: auf Grund dieser Annahme figuriert es nun auch im vorliegenden Band, fügt sich aber recht unorganisch dem Oeuvre ein. Van Dyck'schen Charakter trägt eigentlich nur der Knabe rechts, der das Pferd (dessen Kopf allein sichtbar ist) am Zügel hält. Die Mittelgruppe setzt sich aus lauter echten Rubensgestalten zusammen, deren einfache Übernahme durch van Dyck mir für die Zeit um 1630, da dieser schon lange seinen eigenen Stil gefunden hatte (vgl. gerade „Simson und Delila“ in Wien), undenkbar erscheint. Die Datierung ergibt sich auch nur im Hinblick auf Rubens' Oeuvre und zwar im Anschluss an dessen Medici-Zyklus, wo die Gestalten der Mittelgruppe sich mehrfach finden; ihre allegorische Verbindung, die Stellung von Pallas und Chronos aber erscheinen als deutliche Reminiszenz an ein Jugendwerk des Rubens nach van Veen'schem Vorbild (vgl. meinen Aufsatz im Jahrb. d. ah. Kaiserhauses, Bd. 27, „Die Lehrer des Rubens“). Ob die zur Komposition nicht unmittelbar gehörigen Figuren: der Knabe mit dem Pferd und etwa die links im Hintergrund stehenden zwei Frauen, von van Dyck der Komposition des Rubens beigefügt sind, möchte wohl vor dem Original entschieden werden.

Schon beim Durchblättern der Porträtgruppe fallen derartige Qualitätsunterschiede auf, dass eine einheitliche, kunsthistorische Bewältigung

dieses Materials wohl noch viel zu schaffen machen wird; ich halte mich nicht für berufen, zumal an dieser Stelle, diese Hydra zu bekämpfen. Nur einige Bemerkungen möchte ich hier vorbringen:

134. Dresden, Gemäldegalerie: Bildnis einer Frau.

139. Dresden, Gemäldegalerie: Bildnis eines Mannes (die Handschuhe anziehend).

Diese beiden Porträts, welche der Dresdner Katalog als Pendants führt und deren Qualität und Malweise recht erheblich differieren (vgl. auch darüber den Katalog) sind wohl — wenn gleichzeitig — nicht von einer Hand. Für das Frauenporträt erscheint mir van Dycks Autorschaft durchaus einleuchtend, was die männliche Figur anlangt, möchte ich doch lieber Michel (Rubens) folgen, der das Bild — entgegen der Annahme Bodes — wieder für Rubens reklamiert.

220. London, Nationalgalerie: Bildnis eines Künstlers (?).

Die Braun'sche Fotografie nach diesem Bilde trägt die groteske Bezeichnung „Portrait de Rubens", die sich auf die Unterschrift einer Radierung von J. de Visscher nach einer Zeichnung van Dycks (in Typus und Stellung völlig identisch) stützen kann. Mit aller Reserve möchte ich für dieses Porträt den Namen des Cornelius Sachtleven vorschlagen. Der Porträtstich Vorstermanns in van Dycks Ikonographie stimmt in zahlreichen Vergleichspunkten — nicht in allen — damit überein.

286. Hamburg, Galerie Weber: Geneviève d'Urfé, Herzogin von Croy. 1627—1632.

Einen festen terminus ad quem für die Datierung bildet die fast identische Reproduktion dieser Porträtfigur in einer der Staffagefiguren (in der linken Ecke) des von W. van Haecht mit 1628 datierten Bildes einer gemalten Galerie, auf dem überhaupt für die meisten der Staffagefiguren van Dyck'sche Portraits benützt sind. (Dieses in Birmingham befindliche, äusserst interessante Bild war auf der Brügger Toison d'or-Ausstellung und ist in der Toison d'or-Publikation reproduziert.

295. London, Wallace Museum: Isabella de Vos.

467. Innsbruck, Ferdinandeum: Bildnis einer Dame.

S. hält das Porträt im Ferdinandeum für eine Kopie nach dem Londoner. Ich möchte beide Werke als Originale gelten lassen, aber wohl nicht von der Hand van Dycks; sie scheinen mir mehr in der Art des Simon de Vos, dessen Porträts ein Hauch Rembrandtscher Kunst anhaftet, zu sein. In Anmerkung zu S. 295 sagt S. dass das Porträt des Paul de Vos von van Dyck im Besitz des Königs Leopold von Belgien 1890 verbrannte. Eine Fotografie wäre wohl zu beschaffen gewesen.

Ebenso fehlt das dem gleichen Besitz entstammende Porträt des François Duquesnoy; auch davon gibt es Fotografien.

334. Euston Hall, Duke of Grafton: König Karl I. von England und Königin Henriette Maria. 1635.

Woher das genaue Datum 1635 für dieses Porträt stammt, ist mir unbekannt. Der nach dem Gemälde van Dycks angefertigte Stich trägt als Unterschrift: R. v. Voerst sculp. Lond. 1634.

418. Wien, Hofmuseum: Königin Henriette Maria (?).

Ich möchte vorschlagen dieses Porträt doch unter den „Zweifelhaften“ anzuführen.

420. Hampton Court: Margarete Lemon.

421. Althorp House: Margarete Lemon.

Fast mit demselben Recht könnte behauptet werden, dass alle englischen Damenporträts dieser Zeit Porträts der Königin und von van Dyck gemalt sind.

Besonders auffällig erscheinen einige amerikanische, ganz merkwürdige Porträts von van Dyck z. B. S. 164, 182, 208 (in Paris) 270. Leider kenne ich die Originale nicht.

Die Gruppe der Porträts zu vermehren (Farrers Porträttopographie: Portraits in Suffolk Houses [West] blieb gänzlich unbeachtet) erscheint wohl weniger dringend in Anbetracht der für die Entwicklung wichtigeren religiösen resp. historisch-mythologischen Bilder, die in den vorliegenden Band nicht aufgenommen wurden. Nur einige wenige, zufällige Beispiele: Für die Frühzeit interessant wäre eine Abbildung des auch durch Stiche bekannten Bildes „Jupiter und Antiope“ von dem mehrfache Repliken existieren: in Dünkirchen, Gent und München. Ohne ausreichende Begründung wird, wie mir scheint, die Ausführung des Madrider Rubensbildes „Achill bei den Töchtern des Lycomedes“ dem van Dyck (gemäss dem Bericht an Carleton) zuerkannt. Der Stich von F. v. d. Wyngaerde nach van Dyck gibt eine Variante des Bildes. Vielleicht lässt sich dieses Gespenst durch Reproduktion des im Besitz des Earl of Listowel genannten gleichnamigen Bildes bannen. Wenn der Herausgeber schon die Reiterfigur der Wiener Liechtensteingalerie van Dyck zuweist (S. 430), müssten wohl folgerichtig auch die S. 475 reproduzierten Londoner Reiterstudien dem Oeuvre einverleibt werden; in diesen Zusammenhang gehört auch — ausser den von Bode genannten Reiterstudien — die Reiterfigur im Rotterdamer Museum, im dortigen Katalog unter Ecole flamande, école de Rubens angeführt. Besondere Schwierigkeiten mögen wohl eine Wiedergabe des von Menotti weitläufig beschriebenen Bildes einer Kreuzigung in Rapallo verhindert haben, ein wichtiges und für die Zeit des italienischen Aufenthaltes recht charakteristisches Bild wäre aber leicht zu beschaffen gewesen: ich meine die von Buschmann in seinem „Jordaens“

(1905) reproduzierte und als van Dyck erkannte „Verlobung der hl. Katharina" in Madrid. Kürzlich publizierte Pauli in der Zeitschrift f. bild. Kunst (1908) u. a. eine Zeichnung van Dycks mit der Verlobung der hl. Katharina, eine Variante davon reproduzierte die Vasari Society in Mappe 1907/8, eine weitere Variante befindet sich im Louvre zu Paris (reprod. Guiffrey). Diese Zeichnungen bilden die Vorstudien van Dycks für das Madrider Bild. Die unabhängige Bestimmung Paulis und Buschmanns auf van Dyck findet so eine beiderseitig erwünschte Bestätigung.

Wien, im Jänner 1909. F. M. Haberditzl.

# Kunstgeschichtliche Anzeigen.

**Beiblatt der „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“**

Redigiert von **Max Dvořák.**

**Jahrgang 1909.** **Nr. 3.**



## André Fontaine, Les Doctrines d'Art en France De Poussin à Diderot. Paris 1909.

Das achtzehnte Jahrhundert war für seine Entdecker, die Goncourts, ein glänzender Abschnitt französischer Kunst und französischen Lebens, ein reizerfüllter Lustgarten, den niedliche Marquisen und zierliche Abbés belebten und dessen Schimmer doppelt erstrahlte, weil man durch das finstere Tor der Revolution auf das ancien régime zurückblickte. Für uns hat sich die Bedeutung dieses Jahrhunderts erheblich gesteigert, es bildet den natürlichen Ausgangspunkt für alle, die sich die Wandlungen der Kunst im XIX. Jahrhundert klar zu machen bemüht sind. Die seit dem XIII. Jahrhundert unaufhaltsam und stetig strömende Entwicklung scheint um diese Zeit ins Stocken zu geraten, ja zu verlaufen und eine kurzsichtige Betrachtung dieses Schauspiels konnte zu der irrigen Meinung führen, dass hier in der Tat mit der Überlieferung reiner Tisch gemacht werde und mit dem neuen Saeculum ein neues Kapitel anhebe. Eine genauere Betrachtung des Gesamtkomplexes der künstlerischen Absichten des XVIII. Jahrhunderts lässt uns aber erkennen, dass dies ein Irrtum ist; denn einerseits lassen sich die künstlerischen Hauptprobleme, an denen auch unsere Zeit arbeitet, in jene Epoche vermeintlicher völliger Auflösung und in die Grenzländer der alten künstlerischen

Kultur — Spanien und England — zurückverfolgen, denen jetzt die führende Rolle beschieden war; andererseits lassen sich auch die allgemeineren kulturellen Tendenzen, die künstlerischer Gestaltung fähig sind, als Fortsetzungen der geistigen Entwicklung des XVIII. Jahrhunderts erklären.

Zur Erkenntnis dieser Tatsache bedarf es allerdings einer genaueren Bekanntschaft mit den allgemeinen aesthetischen Absichten der Periode und einer zusammenhängenden Darstellung ihrer Entwicklung. Ein reiches Material hiezu bietet das hier besprochene Buch F.'s, das wir, seitdem der Verfasser sein Erscheinen in einer früheren Arbeit (Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris, Albert Fontemoing) angezeigt hatte, mit einiger Spannung zu erwarten berechtigt waren. Besitzt ja der Verf. die richtige Vorstellung von dem Wert seiner Forschungen und von der Begrenztheit ihrer Bedeutung: es handelt sich ihm nicht darum, eine selbständige Entwicklung der dogmatischen Aesthetik zu zeigen und die Kunstwerke zu deren Illustrationsfakten zu machen, sondern er bemüht sich den Nachweis zu führen, dass die allgemeinen künstlerischen Absichten des Zeitalters nicht nur in den Kunstwerken, sondern auch in den bald vorauseilenden, bald nachhinkenden theoretischen Äusserungen aller Art zutage treten und dass diese das Gesamtbild nicht unwesentlich zu ergänzen geeignet sind. Aus diesem Grund beschäftigt er sich mehr mit den Meinungen der Künstler und Amateure als um die Theorien der Philosophen; für meinen Geschmack geht er hierin sogar zu weit, denn durch die strenge Isolierung seines Forschungsgebiets stösst er es aus der Verbindung mit anderen Geistesgebieten und gibt eine grosse Fundgrube reichen, wohlgesichteten Materials, wo er eine lebendige Schilderung gegenseitigen Durchdringens und Befruchtens verschiedenster Geistesströmungen hätte bieten können

Gleich das Anfangskapitel — Poussin et son temps — lässt jenen Mangel oder jene „unverzeihliche Bescheidenheit", wenn man's so nennen will, sehr deutlich empfinden. Verf. geht von Poussin aus, den er der französischen Tradition folgend aus dem natürlichen Zusammenhang mit seinen italienischen Zeitgenossen loslöst und zum Träger einer ganz persönlichen Theorie macht. Fügen wir aus allem stückweise Überlieferten Poussins theoretische Ansichten zusammen, so finden wir ihn völlig auf dem Standpunkte der klassizistischen Lehre. Das Boileau'sche Grundprinzip „Rien n'est beau que le vrai" lässt sich mit all seinen Möglichkeiten (Vgl. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik 29 ff.) schlankweg. aus Poussins ästhetischen Fragmenten herauslesen. Die oft zitierte Stelle bei Vigneul-Marville (Mélanges d'histoire p. 141) über Poussins Naturstudien, auf die auch F. einiges Gewicht legt, scheint mir gegenüber seinen Haupttendenzen doch ziemlich belanglos. Wir besitzen eine handschriftliche Nachricht von dem berühmten Botaniker Ulisse Aldrovandi, dass Samacchini und andere bolognesische Manieristen bei ihm Naturstudien nach seltenen Pflanzen gemacht hätten; niemand wird den Absichten jener Künstler deshalb ein ansehnliches naturalistisches Ingredienz beimessen wollen. Viel wesentlicher ist die zunächst von F. behandelte Frage nach dem Verhältnis Poussins zu den eigentlichen malerischen Problemen; denn hier bildet seine Auffassung das Präludium zu den

Konflikten des folgenden Jahrhunderts, deren Wurzeln und Anfänge aber viel weiter zurück, in die italienische Kunst des XVI. Jahrhunderts, zurückverfolgt werden können und die bereits zu so früher Zeit aus dem latenten Zustand heraus in Diskussionen in Erscheinung getreten waren. Denn abgesehen von der Notwendigkeit, die Entwicklung der italienischen Kunst von der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angefangen unter diesem Augenpunkt zu betrachten, auch literarische Produkte wie die gedankenleeren Dialoge Paolo Pinos oder Donis sind mehr als scholastische Klopffechtereien, nämlich unbewusste Äusserungen des fühlbarer werdenden Gegensatzes zwischen Form und Farbe. Die italienische Literatur hätte deshalb m. E. eine viel weiter gehende Berücksichtigung verdient als sie sie durch den Hinweis auf Jean Martins Propaganda für Serlio, Alberti, Polyfilo, auf Hilaire Pader's Lomazzo-Übersetzung und ähnliche sekundäre Erscheinungen gefunden hat. Zumal in ihr auch das ganze Material zur Erklärung solcher platonisierender Übertreibungen von Poussins Ideen wie Lebruns: „le dessin imite toutes les choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel (Fontaine, Conférences, p. 36)“ bereit liegt.

Der Hauptteil dieses Kapitels, dem der illustre Namen Poussins mehr zur Zierde als zum Vorteil gereicht, ist den Theoretikern seiner Zeit gewidmet, den Fréart de Chambray und namentlich Iunius, sowie den Wortführern der Provinz, in deren Schriften das rasche Wurzelschlagen und die hurtige Verbreitung der akademischen Doktrin nachweisbar sind.

Vortrefflich ist in dem zweiten Kapitel des Buches gezeigt, wie von Anfang an gegen die starre Lehre aus dem Kreise Widerspruch erhoben wird, der der Unduldsamkeit der ästhetischen Theoretiker zu allen Zeiten ein Gegengewicht geboten hat; es sind die Amateure, als deren Vertreter wir zuerst Félibien kennen lernen, die Kenner, deren laxerer Empirismus sich gegen das Joch der Theorie sträubt. Es ist derselbe Gegensatz, wie ein Jahrhundert später in Deutschland, als Hagedorn gegen Winckelmann Einwände zu machen sich erkühnte.

Inzwischen konnte aber der Siegeslauf der akademischen Lehre nicht gehemmt werden; mit Lebrun erreicht sie ihren Höhenpunkt auf künstlerischem Gebiet wie mit Boileau auf dem literarischen; diese zwei sind die beiden Schwerter der ästhetischen Gewalt des grand siècle. Aber die Opposition war nur unterdrückt, nicht vernichtet; in Mignard, dem Lobredner venezianischer Farbenfreude, waren die theoretischen Differenzen durch den persönlichen Antagonismus gegen den „premier peintre du roi“ verschärft; Michel de Marolles, Roger de Gaignières und ähnliche Sammler waren gewichtige Zeugen, die ihren liberalen Überzeugungen auch durch die Praxis Ausdruck verliehen und ihre Meinung rund heraussagten. Die gefährlichsten Gegner aber erstehen im eigenen Lager: Philippe de Champaigne, der in der Akademiesitzung vom 7. Jänner 1668 die bekannteste Phase der querelle du dessin et de la couleur hervorruft und Lebrun zu einem Pyrrhussieg verhilft; Charles Perrault, der durch die „Parallèle des anciens et des modernes“ den Streit auf ein allgemeines Gebiet überträgt. Das Schlusswort spricht der milde Roger de Piles, der schon den billigen Allerweltsstandpunkt ein-

nimmt und sich schon wieder über die Sammler lustig macht, die nichts gelten lassen wollen als die Venetianer und Flamländer.

Am Anfang des XVIII. Jahrhunderts (1708) wird die einst so hitzige querelle als eine Geschichte aus vergangenen Tagen behandelt; andere Dinge interessieren jetzt das Publikum mehr. Der frühere Streit war doch zumeist die Fachleute angegangen, jetzt wurde die Stellung der Kunst im Getriebe der Zivilisation, das Verhältnis des Publikums zu ihr diskutiert. Damit beginnt die englische Ästhetik, speziell die Lehre Shaftesbury's ihren Einfluss geltend zu machen. Daneben zeigt F. in lehrreicher Weise die Geltung sekundärer Faktoren, die sozialen Ansprüche der Malerakademie, die der literarischen Schwesteranstalt ebenbürtig sein will und deshalb die Gleichheit von Dichtung und Malerei proklamierend das Horazische: Ut pictura poesis, zu Tode hetzt. Den beiden Hauptvertretern dieser popularisierenden Richtung, die ja auch Humes Begründung der Ästhetik auf eine Theorie der Gemütsbewegung (Stein a. a. O. S. 203 ff.) propagiert, den Abbés Dubos und Batteux wird F. wohl nicht ganz gerecht; es müsste das Wort Mariettes, das er bei Dargenville zitiert: „si le succès décidait de la bonté d' un ouvrage, les siens auraient été excellents", ihnen zugute halten. Ihre Wirkung ins Breite ist doch eine sehr beträchtliche, und dass man sich in neuerer Zeit speziell mit ihnen vielfach beschäftigt (Marcel Braunschweig, L' Abbé Dubos renovateur de la critique, Toulouse 1903; Paul Peteut, J. B. Dubos, Tramelau 1903; E. v. Danckelmann, Charles Batteux, Gr.-Lichterfelde 1903; Manfred Schenker, Ch. Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, Leipzig 1909), beweist, dass man die symptomatische Bedeutung solcher extensiver Wirkung richtig einschätzt.

Auf den Atelierstreit der Fachmänner, auf das Aufkläricht der Popularphilosophen folgt die Ästhetik der Literaten; mit La Font de Saint-Yonne lernen wir den unmittelbaren Vorläufer Diderots und in seinen „Reflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France" von 1746 die erste Kritik moderner Kunstwerke kennen. Die Künstler mit Coypel an der Spitze haben gegen diese Neuerung protestiert, aber sie konnten natürlich nicht hindern, dass jeder, der eine Feder halten konnte, von nun an berechtigt war, über sie abzuurteilen; es war eine der Formen des allgemeinen Sieges der Demokratie.

Aber nicht nur die Künstler haben aus professionellem Interesse Widerspruch erhoben, auch ein Kunstfreund vom Range und der Bedeutung des Grafen Caylus hat seinem Abscheu vor dem Literatengeschmeiss deutlich Ausdruck verliehen, das ein Kunstwerk als Vorwand benützt, seinen Geist leuchten zu lassen (Vgl. S. Rocheblave, Essai sur le Comte de Caylus, 1889, S. 180); der Gelehrte und der Aristokrat waren in gleicher Weise an dieser Abneigung beteiligt. Der Name des vielverkannten Mannes aber erinnert uns an eine der schwersten Auslassungen in F.'s Buche, das uns nur eine der Hauptrichtungen der ästhetischen Entwicklung, die von England ausgehende Richtung auf das Natürliche, Gefühlsmässige, kurz das was Texte in seinem schönen Buch (J. J. Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme litteraire, Paris 1895) den literarischen Cosmopolitismus nennt, darlegt. Dieser Richtung steht eine andere gegenüber, die wir die eigentlich französische nennen können,

die an der klassischen Tradition festhält und der gegenüber manche Forscher jenen Kosmopolitismus nur als oberflächliche Erscheinung betrachten (Vgl. z. B. L. Bertrand, La fin du Classicisme et le retour à l'antique). Auf dem Gebiet der bildenden Kunst und der ästhetischen Lehre ist das neuerliche Aufgreifen des klassischen Formproblems seit dem zweiten Viertel des XVIII. Jahrhunderts deutlich wahrnehmbar. Da in ihm der spätere Klassizismus wurzelt wie die Romantik im „Kosmopolitismus", hätte F. diesen richtigen Einschlag in seinem Gewebe nicht fehlen lassen sollen. Unsere Dankesschuld für sein anregendes, vornehm ausgestattetes Buch wäre dadurch um ein gutes Stück gestiegen.

Hans Tietze.

---

Eduard A. Gessler, Die Trutzwaffen der Karolingerzeit vom VIII. bis zum XI. Jahrhundert. Basel. Adolf Gering. 1908.

Die Aufgaben, die sich der Verfasser in der vorliegenden Arbeit gestellt hat, die Entwicklung der Trutzwaffen von der ausgehenden Merowingerzeit bis zum Mittelalter darzustellen, hat er insofern erweitert, als er vielfach, um die Formen der in Frage stehenden Periode zu erklären, auf die frühe Merovinger- und die Völkerwanderungszeit zurückgreift, und andererseits Ausblicke auf die Formengestaltung des Mittelalters eröffnet. Bei der Gruppierung des Stoffes geht Gessler ganz richtig von der Waffe selbst und ihren einzelnen Formen aus, und zwar stellt er die Fernwaffen, Schleuder, Pfeilbogen und Armbrust, an die Spitze, geht dann zu den Hiebwaffen, Streitkolben, Keule und Kampfstock, über und räumt dem Beil einen besonderen Abschnitt ein. Zwischen Axt und Beil nimmt er sehr zum Vorteil der Arbeit keine Scheidung vor. Es folgt die Abteilung der Stangenwaffen, für die in dieser frühen Epoche naturgemäss nur der Spiess in Betracht kommt, da die Entwicklung aller anderen Formen, wie der Helmbarte, Partisane, Gläve u. a. erst in das spätere Mittelalter fällt. Im Anschluss daran werden die Feldzeichen und Fahnen behandelt; den Schluss bilden die Blankwaffen u. zw. das einschneidige Schwert (der Sax) und das Messer und das zweischneidige Schwert (die Spatha). Gegen diese Gruppierung des Stoffes lässt sich nur einwenden, dass die Fernwaffen systematisch richtiger den Schluss gebildet hätten, und dass die Feldzeichen, die mit den Stangenwaffen nur in einem äusserst losen Zusammenhange stehen, daher besser abgesondert von den Trutzwaffen zu behandeln gewesen wären.

In methodischer Hinsicht geht Gessler durchaus folgerichtig vor, wenn er die einzelnen Funde und Monumente in möglichster Vollständigkeit prüft und aufzählt, sie sodann mit den zeitgenössischen Bildquellen vergleicht und schliesslich auch die Schriftquellen zur Bestätigung und Ergänzung heranzieht. Dabei ist Gessler äusserst vorsichtig, indem

er zunächst von den bereits edierten und ganz sicher datierten Bilderhandschriften ausgeht und von da aus weiterbaut, ohne die sichere Grundlage der Funde ausser Acht zu lassen. Durch das Heranziehen eines so umfassenden Materials gelingt es ihm tatsächlich, unsere Kenntnis der frühmittelalterlichen Waffen auf eine breitere Basis zu stellen und manche Lücken auszufüllen. Zu wesentlich neuen Resultaten gelangt Gessler nicht, doch räumt er mit manchen Irrtümern auf und bestätigt vieles, was man bis jetzt nur vermutet hatte.

So weist er, ohne es selbst ausdrücklich auszusprechen, nach, dass die Form des orientalischen Doppelbogens im Germanien der ältesten Völkerwanderungs- und Merowingerzeit ziemlich verbreitet war, und stützt dadurch die Ansicht, dass die in den alemannischen Totenbäumen am Lupfen gefundenen Bogen mit ihren nach aussen gebogenen Hörnern auf orientalische Vorbilder zurückgehen. Der Bogen scheint sonach keine den Germanen eigentümliche Waffe gewesen, sondern erst durch ihre Berührung mit den Völkern des Ostens, vielleicht vom Pontus her, bei ihnen heimisch geworden zu sein. Die Entwicklung der Lanze. richtiger des Spiesses weiss Gessler sehr anschaulich darzustellen. Dass die Flügellanze, bezw. der Knebelspiess zuerst als Trutzwaffe und nicht als Jagdwaffe auftritt, dürfte nach den Ausführungen des Verf. sichergestellt sein, die Behauptung aber, dass die Flügel den Zweck hatten, das tiefere Eindringen des Spiesses in den Körper zu verhindern, erscheint mir doch noch einer eingehenderen Begründung zu bedürfen. Zu beachten ist ferner, dass der Verfasser sowohl aus den Bildquellen, als aus den Funden nachweist, dass der Ango unter den fränkischen Kriegern nicht so verbreitet war, wie man bis jetzt auf Grund der Schriftquellen angenommen hatte, sondern vielmehr zu den Seltenheiten und zwar zu den Rüststücken der Vornehmsten gehörte.

Die Blankwaffen teilt Gessler wie schon erwähnt in zwei Gruppen, das einschneidige Schwert (Sax) und das Messer, und das zweischneidige Schwert (die Spatha). Mit vollem Recht lässt er die Unterscheidung zwischen dem Langsax und dem Scramasax fallen, da die Übergänge hier so allmähliche sind, dass sich eine Grenze kaum ziehen lässt. Der allgemein geltenden Anschauung folgend, sieht er im Scramasax eine Hiebwaffe, obgleich er dabei selbst hervorhebt, dass sie Gregor von Tours fast ausschliesslich als Stosswaffe erwähnt. Diese Ansicht findet seiner Meinung nach dadurch eine Stütze, dass der Griff des Scramasax unverhältnismässig lang, also für zwei Hände eingerichtet war. Aber gerade dieser Umstand widerspricht der Verwendung des Scramasax als Hiebwaffe, denn bei der grossen Länge der Griffzunge, die zuweilen die Hälfte der Gesamtlänge der Waffe erreicht, war eine kräftige Hiebwirkung nach mechanischen Gesetzen einfach unmöglich, wohl aber musste der Scramasax mit beiden Händen zum Stoss geführt eine furchtbare Wirkung haben. Dazu kommt noch, dass der Sax durch seine meist äusserst scharfe Spitze der stumpfortigen Spatha gegenüber als Stichwaffe charakterisiert ist und häufig neben ihr getragen wurde. Damit soll jedoch nicht geleugnet werden, dass der Scramasax im Notfalle auch als Hiebwaffe Anwendung fand, ja dies ist bei den Saxen mit kurzer Griffzunge sogar anzunehmen; in diesem Fall konnte er aber stets nur einhändig

geführt werden, und die Hiebwaffe par excellence blieb jedenfalls die Spatha. Die Entwicklung der Spatha, besonders des Knaufs und der Parierstange ist äusserst konsequent durchgeführt, nur scheint mir Gessler hier einen allzu theorethischen systematischen Standpunkt einzunehmen, denn so schematisch dürfte diese Entwicklung doch wohl kaum vor sich gegangen sein, wenn auch die Ausführungen des Verfassers in den Hauptzügen durchaus zutreffend sind. So gibt die Grösse des Knaufs durchaus nicht immer sichere Anhaltspunkte für die Datierung. Die Schwerter von Nocera Umbra, die zweifellos noch in die merovingische Epoche gehören, zeigen einen sehr stark entwickelten asymmetrisch gestellten Dreieckknauf, und ausgebildeten Dreieckknäufen begegnen wir auch unter den Funden des Gammentinger- und anderer früher allemannischen Gräberfelder. Der grosse flache Dreieckknauf gehört also nicht, wie Gessler annimmt, ausschliesslich der frühen karolingischen Epoche an, sondern scheint mir seiner Entstehung nach ebensoweit zurückzureichen als die einfache Knaufbarre. Die eigentümliche Ornamentierung sowohl der Dreieckknäufe als der drei- und viergeteilten Knäufe lässt vielmehr vermuten, dass der Knauf in seinen Anfangsstadien aus vergänglichem, weicherem Material bestand und durch Drähte oder Riemen mit der Knaufbarre verbunden wurde. Die Drei- und Vierteilung würde dann den Kerben und Nuten entsprechen, die, in den Knauf eingeschnitten, dazu dienten, diese Drähte oder Riemen aufzunehmen und ihn so in seiner Lage festzuhalten. Die sich daraus ergebenden Formen blieben dann als Schmuckformen bestehen, als man schon längst dazu übergegangen war, den Knauf aus Metall herzustellen und fest mit der Barre zu verbinden.

Betrachtet man Gesslers Arbeit als Ganzes, so gelangt man zu dem Schluss, dass sie durch die sorgfältige und methodische Prüfung der Schrift- und Bildquellen und die kritische Vergleichung mit dem Fundmaterial einen ganz wesentlichen Fortschritt auf dem Gebiete der historischen Waffenkunde bedeutet, und dass sie methodisch als grundlegend und mustergiltig für weitere Forschungen gelten kann.

Fortunat v. Schubert-Soldern.

---

Italienische Forschungen hgg. vom kunsthistorischen Institut in Florenz II. Band. Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'opera per cura di Giovanni Poggi. Parti I—IX. Berlin, Br. Cassirer. 1909. CXXXVII u. 290 S.

Der grosse Gewinn, den die Kunstgeschichte aus archivalischen Forschungen zieht, steht ausser Zweifel. Der in der Einleitung des ersten Bandes der „Italienischen Forschungen" für die Veröffentlichungen

des deutschen kunsthistorischen Institutes in Florenz gleichsam programmatisch aufgestellte Grundsatz, das Studium der Schriftquellen müsse mit dem der Denkmäler Hand in Hand gehen, kann sicherlich auf allgemeinste Billigung rechnen. In dieser ersten Instituts-Publikation (1905) waren eine Reihe sehr verschiedenartiger Themen von mehreren Forschern mehr oder minder glücklich unter diesem Gesichtspunkte behandelt. Der kürzlich erschienene zweite Band der It. Forsch. ist einem einzigen Kunstdenkmale gewidmet, das seiner Bedeutung nach eine so eingehende Bearbeitung vollauf verdient. Weit mehr noch als dies bei dem ersten Bande der It. Forsch. der Fall war, liegt das Schwergewicht des vorliegenden Werkes in dem erstmalig vollständig veröffentlichten urkundlichen Material, das Giovanni Poggi, derzeit Direktor des Museo Nazionale in Florenz, in jahrelanger Arbeit gesammelt hat; den Dokumenten hat der Herausgeber einen eingehenden „discorso analitico" vorausgeschickt, der eine ausführliche Exegese der Urkunden bringt und die noch vorhandenen Kunstwerke, soweit dies möglich, mit diesen zu verknüpfen sucht. Die hier zu besprechende Publikation bildet nur den ersten Teil des ganzen gross angelegten Werkes. Der vorliegende Band zerfällt in neun Hauptabschnitte. Der Inhalt und die Gesamtanlage des Werkes wird am besten durch die Wiedergabe der vom Herausgeber gewählten Schlagworte gekennzeichnet: Le sculture della facciata e del campanile, le porte, sculture diverse all' esterno della chiesa, i vetri, la capella di S. Zanobi, capelle ed altari nel corpo della chiesa e nelle tribune, coro e altar maggiore, le cantorie, gli organi. Der zweite (Schluss-) Band soll demnächst folgen; er wird die Dokumente „relativi alle sagrestie, alle miniature, alle pitture e sculture dell' interno della chiesa, alle sepolture, alle opere di oreficeria, di ricamo, e di arazzo, alle campane, alle commissioni dell' Opera" enthalten. Man sieht also, die vollendete Arbeit wird ein Quellenwerk ersten Ranges für die gesamte äussere und innere Ausstattung des Domes im weitesten Sinne des Wortes darstellen. Die hier wiedergegebene Anordnung dürfte wohl zunächst durch äussere, rein praktische Rücksichten bedingt worden sein, deren zwingende Kraft erst nach Erscheinen des zweiten Bandes beurteilt werden kann. Den sich unmittelbar aufdrängenden Wunsch nach einer systematischeren Gliederung, einer einheitlichen Disposition (statt der blossen Aneinanderreihung) wird man daher vorläufig unterdrücken können, umsomehr, da ja auch bei der vorliegenden Einteilung der praktischen Benützbarkeit, die ja doch der Hauptzweck einer solchen Veröffentlichung sein muss, kaum Eintrag geschieht. Diese ist überdies durch eine Anzahl notwendiger und zweckmässig gewählter Unterabteilungen genügend gewährleistet.

Bei der Beurteilung archivalischer Publikationen welcher Art immer dürften vor allem zwei Fragen zunächst zu beantworten sein: 1. Entspricht die Veröffentlichung einem vorhandenen Bedürfnis, war sie notwendig? 2. Erfüllt die Edition alle Anforderungen der praktischen Benützbarkeit, ist sie möglichst zweckdienlich angelegt? [Bei Urkunden-Editionen, die speziell kunsthistorischen Zwecken dienen sollen, dürfte in der Regel noch die Zusatzfrage zu stellen sein: In welcher Weise setzt sich der Herausgeber mit jenen Prinzipien auseinander, die

heute für historische Editionen nächstverwandter Art in Geltung stehen?
Die Beantwortung dieser Frage ist darum bedeutungsvoll, weil die Kunstgeschichte wie auf so vielen anderen Gebieten auch hier noch nicht jene festen Regeln beziehungsweise mustergültigen Vorlagen geschaffen hat, wie sie heute dem Historiker in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle zu Gebote stehen].

Die erste Frage darf in unserem Falle gerechter Weise bedingungslos bejaht werden. Die vollständige Publikation der urkundlichen Quellen, die sich auf die dekorative Ausstattung des Florentiner Domes beziehen, ist durch die Bedeutung der erhaltenen Monumente allein schon hinreichend begründet. Wer aber auch nur einigermassen mit der Materie vertraut ist, der weiss, dass die vor Poggis Arbeit vorhandenen Drucke eines Teiles dieser Urkunden zumeist in keiner Hinsicht auch nur den primitivsten Anforderungen der paläographischen Zuverlässigkeit genügt haben. Dazu kamen aber noch eine Reihe nicht minder schwerwiegender Übelstände. War man aus einem speziellen Anlass, z. B zum Zwecke einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung bestimmter Gruppen der mit dem Florentiner Dom verknüpften Denkmäler gezwungen, sich mit dem gesamten urkundlichen Material auf Grund der bisher vorhandenenen Publikationen vertraut zu machen, musste man sich zunächst der sehr mühevollen und zeitraubenden Arbeit unterziehen, die vereinzelten Drucke ad hoc aus sehr verschiedenartig angelegten Werken erst zusammentragen. Dabei hatte man niemals eine Gewähr dafür, dass in irgendeinem Punkte annähernde Vollständigkeit oder wenigstens eine sinngemässe Auswahl des Wichtigsten angestrebt oder gar erreicht worden sei. Diese mehr oder weniger vereinzelten Drucke verdankten oft ganz zufälligen Umständen ihre Aufnahme in Werke, die i. a. vielfach ganz anderen Gegenständen gewidmet waren. Ihre Auswahl war ferner naturgemäss in erster Linie von dem speziellen Interessenkreise des betreffenden Herausgebers abhängig. Dieser war aber in unserem Falle zumeist nach zwei Richtungen hin festgelegt: Einmal erfolgte die Veröffentlichung hieher gehörender Urkunden als Beitrag zur urkundlichen Festlegung der Biographie und des œuvres einzelner hervorragender Künstlerpersönlichkeiten (so z. B. bei Semper, Fabriczy u. a.); die zweite Gruppe hier in Betracht kommender Arbeiten war baugeschichtlichen Untersuchungen gewidmet (so vor allem die beiden grundlegenden Arbeiten Guastis, die Nardini Despotti-Mospignottis u. a. m.), bei denen naturgemäss auch ein mitunter recht beträchtlicher Teil archivalischen Materiales für die dekorative Ausstattung des Domes abfiel. Vereinzelte Drucke solcher Urkunden finden sich aber sogar in baugeschichtlichen Untersuchungen, die anderen Florentiner Bauwerken gewidmet sind (so z. B. in Freys Loggia dei Lanzi, der bekannten Fundgrube archivalischen Materiales; Freys Drucke zeichnen sich übrigens vor den meisten anderen hier genannten Veröffentlichungen durch diplomatische Exaktheit aus). Mit dem Gesagten sollen nur die beiden Hauptgruppen der hieher gehörenden Arbeiten kurz charakterisiert werden; ein vollständiges bibliographisch exakt gearbeitetes Verzeichnis aller bereits vorhandenen Drucke in chronologischer Folge wäre eine nicht unwichtige Aufgabe Poggis gewesen, der

sich zu unterziehen er leider unterlassen hat (vgl. hiezu auch weiter unten). Die hier angedeuteten Richtungslinien der genannten Publikationen erklären aber wohl zur Genüge, dass vor Poggis Arbeit eine systematische Erforschung des Archives der Domopera hinsichtlich der dekorativen Ausstattung von S. Maria del Fiore nirgends versucht worden ist. In diesem Sinne erfüllt die Publikation des Florentiner Institutes ein unzweifelhaft vorhandenes Bedürfnis; mit Recht darf sich Poggi als den Fortsetzer von Guastis Lebensarbeit bezeichnen, indem er auf modernerer Grundlage dessen vorwiegend baugeschichtliche Arbeiten nach der bezeichneten Richtung hin ergänzt.

Die zweite Frage kann nicht ganz bedingungslos bejaht werden. Zunächst freilich darf man dem Herausgeber ohneweiters zugestehen, dass er den Vergleich mit den Arbeiten seiner Vorgänger durchaus nicht zu scheuen hat. Er übertrifft diese der Mehrzahl nach in der paläographisch-diplomatischen Exaktheit und Akribie der Wiedergabe der Einzelurkunde. Offenbar haben sich auch in diesem Falle jene Editionsprinzipien als fruchtbar erwiesen, die im ersten Bande der „Ital. Forsch." gelegentlich der Publikation des Aktenbuches für Ghibertis Matthäus-Statue an Or San Michele befolgt worden sind[1]). Diese Regeln dürften i. a. kaum auf begründeten Widerstand stossen. Ihre Anwendung im vorliegenden Falle empfahl sich auch schon deshalb, weil es sich ja hier um eine sachlich verwandte Publikation handelt, bei der ein grosser Teil des edierten Urkunden-Materiales dem zitierten Aktenbuch hinsichtlich der Entstehungszeit und des Entstehungsortes sehr nahe steht. K. Frey hat sich seiner Zeit in einer Besprechung des ersten Bandes der „Ital. Forsch."[2]) [speziell anlässlich des wiederholt genannten Aktenbuches] über die Vernachlässigung jener Editions-Prinzipien beklagt, die er selbst in seinen sog. „Schulausgaben" Vasaris (II. Bd.: Le vite di Michelangelo B.) und anderwärts aufgestellt und befolgt hat. Der grosse Wert dieser Freyschen Regeln darf gewiss nicht verkannt werden; dort handelte es sich überdies meines Wissens um den überhaupt ersten Versuch, der von kunsthistorischer Seite her zur Auffindung fester Editions-Prinzipien für eine bestimmte Gruppe kunsthistorischer Quellen unternommen wurde. So wird denn eine Auseinandersetzung mit Freys Regeln überall dort nicht umgangen werden dürfen, wo es sich um eine Publikation wesensverwandter Quellen handelt. [Die je nach der individuellen Eigenart der Quelle auch dann noch etwa nötigen Modifikationen werden sich in jedem einzelnen Falle nahezu von selbst einstellen, wenn erst Freys Vorgang auf diesem Gebiete wie wünschenswert eine reichere Nachfolge finden wird. I. a. könnte man an Freys Regeln ausstellen, dass sie sich mitunter allzusehr ins Kleinliche verlieren. Wie das so bei der erstmaligen Formulierung derartiger Prinzipien zu gehen pflegt, werden in mancher Hinsicht fast unerfüllbar grosse Anforderungen an den Herausgeber gestellt.] Bevor aber Frey in dem zitierten speziellen Falle (wo

---

[1]) S. a. a. O. das Vorwort S. VII; die dort von Brockhaus im Auszug mitgeteilten Regeln sind jenen nachgebildet, die der „Bericht über die 3. Versammlung deutscher Historiker 1895 in Frankfurt a. M." festgelegt hat.

[2]) s. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1906, S. 183/4.

die Verhältnisse, wie gesagt, ganz ähnlich lagen wie bei der vorliegenden Publikation) die Anwendung seiner Regeln verlangte, hätte er wohl erwägen müssen, dass die von ihm aufgestellten Prinzipien doch in erster Linie im Hinblick auf eine bestimmte Quellengattung, nämlich die der erzählenden Quellen, geschaffen worden sind. Es ist demnach gewiss nicht angängig, diese Regeln tale quale auf die Edition urkundlicher Quellen zu übertragen. Der Historiker hat heute für seine Urkunden-Editionen eine grosse Anzahl mustergiltiger Vorlagen, so z. B. für das Mittelalter die Diplomata-Ausgaben der MG, für das 15. und 16. Jahrhundert die deutschen Reichstagsakten u. s. w. Da wir heute gewohnt sind, jede kunsthistorische Quelle (auch die Kunstwerke selbst) in erster Linie und gleichzeitig auch als historische Quelle zu betrachten, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass auch der Herausgeber von Urkunden speziell kunsthistorischer Art die prinzipiellen Grundlagen jener mustergiltigen historischen Editionen beizubehalten hat. Obwohl mir selbstverständlich jede Anmassung völlig ferne liegt, an jenen wohldurchdachten Editionsprinzipien auch nur die leiseste Kritik zu üben, muss natürlich der Einsicht der Herausgeber in jedem einzelnen Falle je nach der Entstehungszeit, dem Entstehungsort, der Sprache, kurz, der individuellen Eigenart der urkundlichen Quelle in gewissen Grenzen ein weitgehender Spielraum gewährt werden — wie ja auch der Historiker in den entsprechenden Fällen in diesem Sinne das Recht eines gewissermassen selbständigen Vorganges hat. Aus dem Gesagten geht bereits hervor, dass es unmöglich ist, allgemein giltige Richtungslinien solcher etwa notwendig scheinender Veränderungen zu geben. Allgemeine Erwägungen der angedeuteten Art — an sich schon unfruchtbar — sind aber hier schon deshalb nicht am Platze, weil ja gerade die vorliegende Publikation in der Befolgung der von Brockhaus a. a. O. mitgeteilten historischen Regeln m. E. vollkommen ihr Auslangen finden könnte. Leider hat sich aber die Befolgung dieser Regeln diesmal, wie es scheint, nur auf die Wiedergabe der Einzelurkunde beschränkt. Im Folgenden soll nun geradezu mit grösstem Nachdruck auf die Vorteile hingewiesen werden, die ein enger Anschluss an den historischen Vorgang auch in der Gesamtanlage des Werkes unzweifelhaft mit sich gebracht hätte.

Denn auf diese Weise wäre eine Reihe von Mängeln vermieden worden, die der vorliegenden Publikation unstreitig anhaften und gerade ihrem Hauptzweck, der praktischen Benützbarkeit für die künftige kunsthistorische Forschung, einigermassen Eintrag tun. Schon weiter oben wurde bemerkt, dass in Poggis Werk ein Verzeichnis aller älteren Werke, die Drucke hieher gehörender Urkunden enthalten, fehlt. Weit grössere Wichtigkeit ist aber einer anderen, sich unmittelbar anschliessenden Forderung beizumessen, die gerechter Weise hier erhoben werden muss: Es wäre Aufgabe des Herausgebers gewesen, bei allen jenen Urkunden, die bereits vor ihm ediert worden waren, alle älteren Drucke in möglichster Vollständigkeit anzuführen[1]. Statt dessen hat sich Poggi damit

[1] In vereinzelten besonders wichtigen Fällen erschiene sogar ein Verzeichnis der Lesarten nicht überflüssig.

begnügt, stets nur die Drucke in den Arbeiten Guastis zu zitieren, offenbar in der Erwägung, dass sich dort deren grösste Anzahl findet. Allein es wurde bereits darauf hingewiesen [auch Poggi selbst hat diesen Punkt ganz flüchtig berührt, s. Prefaz. S. VI], dass wichtige hieher gehörende Urkunden (z. T. auch solche, die Guasti nicht aufgenommen hat) sich hie und da zerstreut in zahlreichen anderen, sehr verschiedenartig angelegten Werken finden. Gerade die Anführung dieser Drucke hätte aber zweifellos auch abgesehen von der für jeden historisch Geschulten selbstverständlichen Forderung sehr mannigfaltigen Interessen dienen können. Hiefür nur ein Beispiel: Auf diese Weise wäre ganz unmerklich auch zum Ausdruck gekommen, unter welchen Voraussetzungen die Forschung sich jeweils den mit dem Florentiner Dom verknüpften Kunstwerken zugewendet hat, welche Künstler, welche Denkmäler vorwiegend das kunsthistorische Interesse auf sich gezogen haben u. s. w. So wäre — zieht man die Bedeutung fast aller Denkmäler im und am Florentiner Dom in Betracht — gleichsam nebenbei ein nicht unwichtiger Beitrag zur „Geschichte der Kunstgeschichte" etwa seit Rumohr gegeben worden. Poggis Verdienst wäre also durch die Erfüllung der oben gestellten Forderung nur gehoben worden. Einerseits wäre überdies durch den so erleichterten Vergleich mit den Arbeiten seiner Vorgänger jedem die ungleich grössere Akribie seiner Abschriften unzweideutig klar geworden; andrerseits wäre noch immer die Masse des von ihm erstmalig publizierten Materiales gross genug erschienen. Vor allem aber wäre durch die Erfüllung dieser Forderung ein Übelstand beseitigt worden, der sich bei der jetzigen Anlage des Werkes schon rein praktisch genommen deutlich fühlbar macht: Der Benützer wird durch den Herausgeber nicht ausreichend darüber unterrichtet, welcher Teil des urkundlichen Materiales hier neu beigebracht wird. Wer sich also ernstlich darüber orientieren will, der muss selbst die vom Herausgeber verabsäumte Arbeit nachholen und alle älteren Drucke gehörigen Ortes eintragen. Und dieser mühseligen Arbeit werden sicht nicht wenige Benützer des Poggischen Werkes unterziehen müssen: alle jene nämlich, die sich eine gewisse Vertrautheit mit den bereits edierten Urkunden erworben haben, denen es vor allem auch darauf ankommt, rasch und mühelos das neu hinzugekommene Material kennen zu lernen. Dieser gewiss berechtigte Wunsch hätte aber auch bei der gegenwärtigen Anlage des Werkes leicht durch den Herausgeber selbst befriedigt werden können. Er hätte nur die erstmalig publizierten Urkunden durch irgend ein äusseres Zeichen (etwa durch ein Sternchen oder dergl.) aus der Menge des gesamten Materiales herausheben und so ohneweiteres für jeden als solche kenntlich machen brauchen. — In rein praktischer Hinsicht vermisst man wohl auch ein Personen-Register; doch soll dieser Mangel nicht betont werden, da ja zu erwarten steht, dass dafür dem II. (Schluss)-Bande ein Generalregister beigegeben sein wird, das für den Benützer noch grössere Dienste leisten wird. [Ein Sachregister konnte mit Rücksicht auf die eingangs geschilderte Gesamtanlage des Werkes, die in dieser Hinsicht eine rasche Orientierung ermöglicht, mit Recht entbehrlich erscheinen.] — Endlich kann ich noch einen Vorschlag nicht ganz unterdrücken, dessen Befolgung zwar tiefer in das

Gefüge des ganzen Werkes eingriffe, m. E. aber der vorliegenden Publikation (und analogen Veröffentlichungen) nur zum Vorteil gereichen könnte. Auch dieser Vorschlag ist dem Programm verwandter historischer Editionen entnommen. Er betrifft die Einführung von Kopfregesten an der Spitze längerer Urkunden und Aktenstücke. Man wende nicht ein, dass ja im vorliegenden Falle der den Dokumenten vorangeschickte „Discorso analitico“ vollwertigen Ersatz dafür biete. So sachlich und zweckdienlich dieser i. a. auch gearbeitet ist, kann er doch niemals das jedem einzelnen längeren Aktenstück unmittelbar vorangeschickte Regest ganz entbehrlich machen. Beide Abschnitte des Werkes, sowohl der „discorso“ als die „documenti“, hätten durch die sinngemässe Einführung von Regesten nur gewinnen können. Beide Teile wären dadurch auch unabhängig von einander leichter selbständig benützbar gewesen; rein äusserlich wäre einem in vielen Fällen das stets lästige Vor- und Zurückblättern erspart worden. Insbesondere wäre der discorso auf diese Weise wesentlich entlastet worden; ja er hätte dann in allen jenen Fällen, wo es sich um unwichtigere oder zugrunde gegangene Werke handelt, auf ein Mindestmass beschränkt werden, vielleicht sogar ganz wegfallen können. Denn der ernste Spezialforscher kann sich ja doch niemals mit der guten und gründlichen Urkunden-Exegese Poggis begnügen, er muss in jedem einzelnen Falle auf das urkundliche Material selbst zurückgehen; hier aber können nur gute Regesten die Übersicht wirklich erleichtern.

Das Wesen des discorso wurde bereis kurz charakterisiert, seine guten Eigenschaften wurden lobend hervorgehoben. Bevor ich aber einige Einzelheiten zur Erörterung herausgreife, soll doch dem Bedauern Ausdruck verliehen werden, dass Poggi gar nicht versucht hat, in einem einleitenden Kapitel sich über seinen Gegenstand einigermassen zu erheben und sein Material unter einem weiteren Gesichtswinkel zu betrachten. Denn auf Grund seiner eingehenden Kenntnis des urkundlichen, literarischen und künstlerischen Quellenmateriales wäre er wie kein zweiter berufen gewesen, eine kurze allgemeine Schilderung des Kunstbetriebes in der Florentiner Dombauhütte zu geben [vielleicht lässt sich übrigens eine solche Darstellung noch am Schlusse des II. Bandes nachtragen]. Auch wer keinen speziellen Anlass hat, das ganze umfangreiche Werk durchzuarbeiten, wird den grossen selbständigen Wert einer solchen Schilderung nicht verkennen. Denn es ist ja allgemein bekannt, wie eng der gesamte mittelalterliche Kunstbetrieb in allen seinen Ausströmungen mit den grossen Dombauhütten der Kunstzentren verknüpft ist. Nicht minder bekannt aber, dass wir über das Wesen und die Eigenart dieser Dombauhütten — südlich und nördlich der Alpen — verhältnismässig noch recht wenig unterrichtet sind. So liegt denn der grosse Wert von Poggis Arbeit, der durch die Einfügung dieses gewiss niemand überflüssig erscheinenden Kapitels nur gesteigert werden könnte, über das an Tatsächlichem Gebotene hinaus nicht zum mindesten darin, dass wir hier in einem wichtigen Spezialfall tiefe Einblicke nach der angedeuteten Richtung hin tun dürfen. Es erübrigt sich erst auszuführen, wie wesentliche Förderung bei jeder derartigen Gelegenheit die Methodik der Erforschung der mittelalterlichen Kunst erfährt. So erhält

z. B. hier jeder Einsichtige schon bei oberflächlicher Durchsicht des Urkundenmateriales allein unabweisbar abermals den deutlichen Fingerzeig, dass es unmöglich und methodisch verfehlt ist, die Geschichte der Florentiner Trecento-Skulptur in erster Linie als Künstlergeschichte aufzufassen[1]); die daraus zu ziehende Folgerung wird umso zwingender, da wir anderweitige Quellen genug dafür besitzen, dass die Verhältnisse bei anderen Florentiner Bauten des 14. Jahrhunderts (Or San Michele, Loggia dei Lanzi u. s. w.) ganz ähnlich geartet sind, dass auch bei ihrer dekorativen Ausstattung der zunftmässige, handwerkliche Betrieb gleich stark zum Ausdruck kommt.

Wie man aus der ganzen Anlage des Werkes und den bisherigen Ausführungen wohl bereits ersehen hat, beschränkt sich Poggi im wesentlichen darauf, Material für die künftige kunsthistorische Spezialforschung zu liefern. Diese Feststellung soll bei weitem keinen Tadel enthalten. Zudem begnügt sich ja Poggis discorso nicht mit der blossen Urkunden-Exegese, vielmehr unternimmt er, wie schon gesagt, den in den meisten Fällen von Erfolg gekrönten Versuch, die erhaltenen Kunstwerke unter umsichtiger Heranziehung der literarischen Quellen mit den Urkunden zu verknüpfen. Dabei werden oft wenig bekannte Kunstwerke ans Licht gezogen, z. T. auch erstmalig abgebildet. So ist Poggis Material eben nur in dem Sinne Rohmaterial geblieben, dass die behandelten Denkmäler keine irgendwie erschöpfende stilgeschichtliche Würdigung erfahren. In dieser selbstauferlegten Beschränkung kann ich aber in diesem Falle nur einen Vorzug erblicken. Denn bei der Fülle und Verschiedenartigkeit des Materiales, angesichts der reichen Literatur, die einem nicht unbeträchtlichen Teil der in Betracht kommenden Denkmäler bereits gewidmet worden ist — man denke nur an die immer noch anwachsende Donatello-Forschung, der hier wohl der Löwenanteil zufallen dürfte — hätte die Bewältigung der oben angedeuteten, mit Recht unerfüllt gebliebenen Aufgabe nicht nur die Kräfte eines einzelnen weit überstiegen, sondern auch den Rahmen eines Quellenwerkes gesprengt. So hätte ein derartiger Versuch nur Stückwerk geben können, eine grosse Ungleichmässigkeit der Darstellung je nach den bereits vorhandenen Vorarbeiten und nach dem speziellen Arbeitsgebiet des Herausgebers hätte kaum vermieden werden können. Aus denselben Gründen kann es naturgemäss noch weniger Aufgabe dieser Anzeige sein, etwa Poggis Arbeit nach dieser Richtung hin zu ergänzen. Fruchtbarer und gegen das Werk gerechter erscheint dagegen die kurze Erörterung einiger Fragen, die sich an Poggis eigene Fragestellung unmittelbar anschliessen. — Das Grundproblem seines discorso liegt in der Verknüpfung der Urkunden mit den Kunstwerken. Man muss sich dar-

---

[1]) Um Wiederholungen zu vermeiden, soll hier keine nähere Begründung dafür gegeben werden. Es genüge der Hinweis auf die treffenden Bemerkungen Swarzenskis im Jahrg. 1906 dieser Zeitschrift (Nr. 1, gelegentlich der Anzeige von Venturis storia etc. IV). Ich selbst habe schon in anderem Zusammenhang („Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. Ein Beitrag zur Geschichte der Freifigur im Florent. Trecento", Wien, C. W. Stern 1909) wiederholt begründete Gelegenheit gehabt, auf das Unzulässige dieser Betrachtungsweise und deren verhängnisvolle Folgen hinzuweisen.

über klar werden, welche Gefahren diese Fragestellung in sich birgt. Gleich das erste Kapitel des Werkes, das dem Skulpturenschmuck der Domfassade gewidmet ist, bietet dafür eine Reihe charakteristischer Beispiele. Da ich die Schwierigkeiten, die sich hier einer sicheren Identifizierung der erhaltenen Statuen entgegenstellen, schon anderwärts erörtert habe, genügt hier eine kurze Zusammenfassung. Die Ausdrucksweise der Urkunden ist zumeist sehr unklar; fast niemals ist das Werk, das in der Urkunde in Auftrag gegeben oder bezahlt wird, bereits durch deren Wortlaut eindeutig bestimmt. Freilich sind in den Urkunden eine Fülle von Künstlern genannt; aus ihnen geht aber auch in vielen Fällen unzweifelhaft hervor, dass mehrere Künstler gleichzeitig oder nacheinander an denselben Werken arbeiten. [Das geschieht nicht nur bei grossen Aufträgen, wo es sich etwa um den dekorativen Schmuck prächtiger Portalanlagen u. dgl. handelt, sondern eben so oft auch bei einzelnen Statuen und Reliefs]. So können nur dann sichere Zuweisungen an bestimmte Künstler vorgenommen werden, wenn uns von ihnen noch anderweitig beglaubigte Werke erhalten sind. Der solcher Art andeutend charakterisierte Sachverhalt[1]) rechtfertigt wohl die Forderung, dass man bei allen derartigen Versuchen, die in erster Linie von den Urkunden her ihren Ausgang nehmen, mit der allergrössten Vorsicht zuwerke gehen müsse. In der Tat ist es denn auch bisher dabei nur selten ganz ohne eine Vergewaltigung der betreffenden Kunstwerke abgegangen. Demgegenüber ist Poggis discorso i. a. nachzurühmen, dass er in solchen Fällen (offenbar in richtiger Erkenntnis der geschilderten Verhältnisse) für seine Zuschreibungen nicht volle Sicherheit, sondern zumeist nur Wahrscheinlichkeit in Anspruch nimmt. Dennoch ist auch er der angedeuteten Gefahr nicht ganz entgangen. Ich meine die unhaltbare Zuschreibung der Madonna der Domopera an Niccolò d'Arezzo auf Grund einer Urkunde von 1396. Das genannte Werk hat unzweifelhaft weder mit dem Stil dieses Künstlers das Geringste zu tun, noch gehört es überhaupt in das Ende des Jahrhunderts[2]). Die Schwäche der allein der Urkunde vertrauenden Argumentation wird am besten durch das Originalzitat beleuchtet. Doch soll gerechter Weise anerkannt werden, dass P. diesen Irrtum nicht blindlings begeht. Gesteht er doch vielmehr ganz offen (S. XXXII, 1): „Anche a me l'attribuzione della Madonna al Lamberti stilisticamente non persuade; ma i documenti del 1395—96 sono i soli che possano riferirsi a quel gruppo" u. s. w. — In einem noch wichtigeren anderen Falle hat sich dagegen Poggi selbst gegen einen ähnlichen Irrtum Swarzenskis gewandt, der

---

[1]) Ich kann nicht umhin, zur Ergänzung hier und weiterhin auf meine bereits zitierte entwicklungsgeschichtliche Untersuchung hinzuweisen.

[2]) Gegen diese von Poggi schon in seinem Katalog des Museums der Domopera (1904) ausgesprochene Zuschreibung hat sich bereits Venturi (storia etc. IV, S. 147—150) gewendet. Er schreibt die Gruppe Arnolfo di Cambio zu; seinen Ausführungen hat sich in jüngster Zeit anscheinend auch Fr. Schottmüller [Arn. di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom, Jb. d. kgl. preuss. Kstslgen 1909, Heft 4] angeschlossen. Ich habe dagegen a. a. O. eine Datierung etwa in die 50er Jahre des 14. Jahrhunderts zu begründen versucht.

allein auf Grund einer von del Lungo und Guasti, neuerlich von Davidsohn ans Licht gezogenen Urkunde die sog. Bonifazstatue auf den Namen Johanns XXII. getauft und ins Jahr 1323 datiert hat. Da ich selbst unabhängig von Poggi eine Reihe m. E. schwerwiegender Bedenken gegen diese Umtaufe vorgebracht habe, kann ich es nur umso freudiger begrüssen, dass nun auch P. diesem interessanten Werk seinen rechtmässigen Namen zurückgibt [S. XLVI u. XLVII, 1]. Nur dem ersten seiner Argumente (der Inschrift auf der Basis der Statue) vermag ich bis auf weiteres keine besondere Beweiskraft beizumessen. P. beruft sich nämlich darauf, dass die Lettern dieser Inschrift mit denen der sogenannten Gründungsinschrift des Domes (Südseite, gegenüber dem Campanile, bei P. leider nicht abgebildet) vollkommen übereinstimmten. Dieser von P. richtig hervorgehobene Sachverhalt kann nun angesichts der Photographie der vieldiskutierten Inschrift nicht geleugnet werden. [Die Nachzeichnungen bei Guasti, del Moro u. a. sind durchaus unzuverlässig]. Wohl aber können daraus solange keine zwingende Schlüsse gezogen werden, bis diese Inschrift endlich eine sichere Datierung erfahren hat. Poggi geht hierauf leider nicht ein; meines Erachtens bleiben aber sowohl die Ansätze Guastis und seiner Nachfolger als auch die Freys bis auf weiteres äusserst problematisch. Ich möchte auf diese an sich interessante und wichtige Detailfrage demnächst anderwärts zurückkommen. — Ein Wort noch über P.s Rekonstruktions-Versuch der Domfassade i. a., der im wesentlichen als gelungen zu bezeichnen ist. Es ist wohl zu bedauern, dass P. auch hier ähnlich wie im II. (urkundlichen) Teile des Werkes es zumeist unterlassen hat, seine neuen Funde und Zuweisungen ausdrücklich als solche zu kennzeichnen — offenbar um den Fluss der Darstellung nicht allzu häufig zu unterbrechen. So gelang es ihm z. B. für die allgemeine Gestalt der Fassade eine bildliche Quelle (nämlich eine Detailabbildung auf einem Relief Gianbolognas in S. Marco, p. XXIV, Fig. 4) und eine literarische Quelle (das Diarium des Settimanni, p. LXI ff., Appendice a. p. pr.) neu heranzuziehen. Freilich bieten beide Quellen keine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnisse; die Abbildung auf dem Relief Gianbolognas bestätigt nur die Zuverlässigkeit der längst bekannten Zeichnung der Domopera in den korrespondierenden Teilen, die Beschreibung des genannten Diariums stimmt mit den durch Richa überlieferten Berichten Rondinellis, eines anderen glaubwürdigen Augenzeugen der Demolierung der Fassade, in allen wichtigeren Punkten (z. T. sogar wörtlich) überein. Die zum Schmucke des Talentischen Fassadenentwurfes geschaffenen Statuen sind nun wohl mit aller erreichbaren Vollständigkeit zusammengestellt. Abermals obliegt mir die angenehme Pflicht hervorzuheben, dass hier Poggi und ich in den wesentlichsten Punkten, wie der Zuschreibung der Propheten-Gruppe im Museo Nazionale, wie der Verknüpfung der Gruppe der anbetenden und musizierenden Engel mit den zugehörigen Urkunden, uns begegnet sind. Einige der stilistisch zusammengehörenden Gruppen erfahren durch Poggi glückliche Bereicherungen, namentlich durch Zuweisung von Statuen aus Florentiner Privatbesitz. Als besonders glücklich möchte ich hier die Zuweisung des Geige spielenden Engels im Museo Nazionale (Fig. 47) an die Gruppe der musizierenden Engel in Castello bezeichnen. Dieser Engel

hat mannigfaltige Zuschreibungen erfahren[1]), die nunmehr hinfällig geworden sind. P. gibt keine nähere Begründung seiner Ansicht: sie liegt offenbar in der nahen stilistischen Verwandtschaft mit dem als Fig. 43 abgebildeten Engel in Castello. Leider hat die ganze Anlage des Werkes verschuldet, dass P.s Rekonstruktion trotz alledem eine nicht unwesentliche Lücke aufweist. Der discorso berücksichtigt eben prinzipiell nur solche Werke, die sich mit den Urkunden des II. Teiles in Verbindung bringen lassen. In diesem speziellen Falle hätte aber wohl schon der Vollständigkeit halber eine Ausnahme gemacht werden müssen; hat doch Poggi auch nicht auf die Einbeziehung der Bonifazstatue Verzicht leisten können, deren Behandlung so freilich nur in einer längeren Fussnote inmitten eines ganz anderen Zusammenhanges Platz finden konnte. Unter Berücksichtigung der inneren Zusammenhänge hätte es sich dagegen vielmehr empfohlen, der von Arnolfo begonnenen Fassade ein eigenes Kapitel zu widmen. Denn die von de Fabris aufgefundenen Fragmente bezeugen unzweifelhaft durch ihren Stil und ihren genau bezeichneten Fundort, dass Arnolfo (gegen die wiederholt ausgesprochene Meinung Freys) nicht nur eine Fassade entworfen, sondern auch bereits mit deren dekorativer Ausschmückung begonnen hat. Ebenso unzweifelhaft bezeugen aber alle literarischen und bildlichen Quellen, dass die aus Arnolfos Zeit stammende Papststatue auf die Talentische Fassade übergegangen ist. Für eine spätere Zeit bezeugen die urkundlichen Quellen, dass Statuen für die Fassade gleichsam auf Vorrat gearbeitet wurden. Dieser Vorgang ist nun eben anscheinend schon in der ersten Bauperiode der Fassade beobachtet worden. [Wurde doch selbst zu einer Zeit, da der gesamte Baubetrieb völlig brachlag, i. J. 1323, der Beschluss gefasst, dem Papste Johann XXII. an der Fassade ein Denkmal zu errichten — wenn man auch berechtigten Zweifel daran äussern kann, dass dieser Beschluss je zur Ausführung gelangte]. Sieht man sich nun im Kreise der zur Zeit Arnolfos und in der nächstfolgenden Periode in Florenz entstandenen Werke näher um, ergeben sich mit der grössten Wahrscheinlichkeit einige neue Zuweisungen an die Domfassade: Ich meine die sogen. Bischofstatue in der sagrestia dei canonici und die Fragmente der sogen. Grablegung Mariä im Besitze des Florentiner Kunsthändlers Bardini und des Berliner Kaiser Friedrich-Museums. Die erste Zuschreibung ist zuerst von Reymond hypothetisch ausgesprochen, von mir näher begründet worden. Ich habe ferner a. a. O. zunächst die beiden Hauptstücke der Bardinischen Grablegung in diesen Zusammenhang zu bringen versucht; unabhängig davon hat kürzlich auch Fr. Schottmüller a. a. O. diese Zuschreibung vorgenommen und zugleich den zugehörigen Fragmenten ihren richtigen Platz an der Fassade zugewiesen. Auf diese Weise werden nun auch die Lücken in Poggis Rekonstruktion ungezwungen ausgefüllt.

---

[1]) Zumeist wurde er Orcagna zugeschrieben; ebenso unberechtigt ist Venturis Zuschreibung an Niccolò d'Arezzo. Auch die kürzlich von Wulff hypothetisch geäusserte Ansicht, dass hier vielleicht ein Jugendwerk des Nanni di Banco vorliege [Sitzungsberichte der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft V, Mai 1909] ist nunmehr kaum aufrecht zu erhalten.

Zum Schluss noch eine Bemerkung prinzipieller Natur: Es ist wohl unerlässlich, bei stark restaurierten Kunstwerken die wesentlichsten Überarbeitungen und Ergänzungen in jedem einzelnen Falle genau anzugeben. Das ist dann besonders nötig, wenn es sich wie im vorliegenden Falle um bisher wenig oder gar nicht bekannte Werke handelt, wenn überdies auch die beigegebenen Abbildungen kein unmittelbares Urteil zulassen. Diese gewiss berechtigte Forderung hat P. leider nicht erfüllt. Gerade ein grosser Teil der Statuen von der Domfassade hat infolge des barbarischen Vorganges bei der Demolierung sehr schwere Beschädigungen erlitten. So ist bei vielen insbes. der Verlust der alten Köpfe zu beklagen. Daher tragen z. B. die Statuen im Hof des Palazzo Riccardi-Medici (Fig. 39—42) aufgesetzte antike Köpfe (in diesem einen Falle ist das schon früher bemerkt worden); dasselbe scheint aber auch bei Fig. 52 zuzutreffen, soweit P.s Abb. ein Urteil hierüber gestattet. Die Die Köpfe anderer Statuen wiederum sind bis in die jüngste Zeit hinein einer barbarischen Restaurierung unterzogen worden, die in vielen Fällen geradezu einer modernen Ergänzung gleichkommt. Dies trifft z. B. bei einem grossen Teil der Propheten im Museo Nazionale zu (auf P.s Abb. kaum erkennbar; auch der Katalog von 1898 verschweigt dies); ein besonders abschreckendes Beispiel einer sinnlosen „Restaurierung" aus der allerletzten Zeit bietet der Kopf des Kirchenvaters in Poggio Imperiale (Fig. 25).

Mit Fug und Recht kann es nunmehr der künftigen Spezialforschung überlassen werden, auch die übrigen Kapitel des Werkes in ähnlicher Weise eingehend auf ihre Ergebnisse zu prüfen — umso eher, da diese ja gerade auf den meisten noch in Betracht kommenden Gebieten besonders eifrig am Werke ist. Die Einwände, die hier z. T. gegen die Anlage des ganzen Werkes erhoben worden sind, können und sollen seinen grossen Wert nicht schmälern. Es sollte vielmehr nur gezeigt werden, wie etwa der Herausgeber das unschätzbare Quellenwerk, das wir seiner Mühewaltung zu danken haben, in mancher Hinsicht noch fruchtbarer für die künftige Forschung hätte gestalten können. Vielleicht lässt sich noch manches Versäumnis in dem II. Bande nachholen, dessen Erscheinen man nach der bisher bewährten Sorgfalt und Umsicht mit ruhiger Zuversicht entgegensehen kann.

Wien, Mitte Dezember 1909. Kurt Rathe.

---

Hugo Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Zwei Bände mit einer farbigen Tafel und 348 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann, 1909.

Man war der ikonographischen Einzeluntersuchungen über das Mittelalter einigermassen müde geworden. Sie boten nicht mehr als Illustrationsreihen zu ohnedies bekannten Entwicklungsvorgängen oder

ergaben kulturgeschichtliche Schnitte als Resultate, deren Knappheit weniger in der Konzentration auf eine Teilfrage als in der Beschränktheit des Gesichtskreises begründet war. Nach der reichen ikonographischen Ernte, die wir der Mitte und dem dritten Viertel des XIX. Jahrhunderts verdanken, schien es rechr und billig, die Nachlese auf den Stoppelfeldern den Armen zu überlassen. — Das wesentliche Problem wäre der Nachweis, wie der Typenvorrat aus der christlichen Antike in das Mittelalter überströmt und mit spärlichem Zuwachs von Jahrhundert zu Jahrhundert fortgewälzt wird und dieser Nachweis lässt sich vorderhand nicht bis zur Vollständigkeit erbringen. Die Stichproben und zahllosen Einzelbeobachtungen haben uns aber über den allgemeinen Charakter der mittelalterlichen Kunst — in ihrem Verhältnis zum Gegenständlichen — volle Sicherheit gegeben, die man für eine feste wissenschaftliche Grundlage halten möchte.

Allerdings in der Kunstgeschichte gibt es keine feste wissenschaftliche Grundlage; im Jahre 1908 versichert uns ein Autor ganz fröhlich, die Annahme irgend einer Art von Malerbuch im Mittelalter sei ein Unding, weil dies deutschem Individualismus widerspreche. Da erkennen wir, dass auch auf diesem Gebiet die Arbeit immer wieder von neuem gemacht werden muss und freuen uns, dass K. mit seiner Monographie über die hl. drei Könige einen Typus in mustergiltlger Weise durch die ganze altchristliche und mittelalterliche Kunst hindurch verfolgt und uns die starre Gebundenheit dieser Jahrhunderte eindringlich vor Augen führt. K. stützt sich auf eine völlige Beherrschung der Litteratur und auf ein Material, dessen Reichtum einfach bewunderungswürdig und wie es in solcher Vollständigkeit noch niemals einer ikonographischen Untersuchung zugrundegelegt worden ist. Es ist aber nicht nur mit erstaunlicher Konsequenz zusammengebracht, sondern auch gesichtet, in Verbindung gesetzt und gruppiert, so dass sich Frage zwanglos an Frage knüpft und der Leser trotz der Überfülle der Belege den Faden der Untersuchung nie verliert.

Trotzdem darf man sich dem Verf. auf der langen Reise durch die Jahrhunderte nicht blindlings anvertrauen. Denn er ist, seine Thema fest im Auge behaltend, berechtigt und vielleicht sogar verpflichtet, die Verbindungslinien, alles Typische stärker zu unterstreichen, als es dem Gesamteindruck des unparteiischen Betrachters entspricht und alle künstlerischen Motivationen im Wandel der Komposition in die zweite Linie zu rücken. Welche Rolle die stilistischen Entwicklungsmomente etwa bei der Auflösung des starren Hintereinanders der Könige zu einer Verteilung in die Tiefe spielen, hätte der V. m. E. stärker hervorheben können, ohne dass dadurch die Konsequenz seiner Untersuchung gelitten hätte: im Gegenteil, der eventuelle Nachweis eines Parallelismus zwischen stilistschen Grundprinzipien und ikonographischer Auffassung, oder zwischen dem wechselnden Kunstwollen und seinem Gegenstande, hätte einen besonderen prinzipiellen Wert besessen.

Infolge dieser Beschränkung des Verfassers wird die scharfe Zäsur, die das XIV. Jahrhundert in der gegenständlichen Auffassung der Kunst macht, leider verwischt; seine Methode, die den früheren Jahrhunderten angepasst war und ihrem Geiste entspricht, ergibt in ihrer direkten An-

wendung auf die späteren Zeiten doch mehr äusserliche Resultate. Die Kapitel, in denen ein einzelnes Detail, wie etwa der wegweisende Engel, durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt wird, arten so in eine ziemlich unfruchtbare Motivenjagd aus, die mehr der älteren ikonographischen Weise entspricht, als dem vom Verf. sonst methodisch durchgeführten Nachweis der ikonographischen Kontinuität; die Kapitel aber, in denen den Wirkungen und Einflüssen einzelner berühmter Werke des XV. Jahrhunderts nachgegangen wird, ergeben das Material zur Feststellung von etwas prinzipiell durchaus von der früheren Zeit Veschiedenem. Früher war es der ikonographische Typus, dessen Übertragung von Schule zu Schule, von Ort zu Ort z. T. auch stilistische Züge mit sich führte; in diesen kleinen Kreisen aber, die sich im XV. Jahrhundert um die Leistungen der grossen Künstler bilden, ist das Stilistische das Nachgeahmte und nur als Folgeerscheinung mit seiner Verpflanzung vom Meister zur Werkstatt das Weiterschleppen manchen ikonographischen Elements verknüpft. Wenn ein knieender oder stehender König aus einem Schongauerstich oder Dürerschnitt entlehnt, selbständig verwendet oder in eine neue Komposition verflochten wird, so ist er aus formalen Gründen übernommen und der Vorgang muss streng von dem frühern Wandern des Typus unterschieden werden. An Stelle der Unwandelbarkeit kanonisch gewordener Typen ist die willkürliche Übernahme einzelner künstlerischer Motive getreten. Deshalb hätte die Fortführung der Untersuchung bis ins XVI. Jahrhundert herauf m. E. nur bei scharfer Betonung dieses Unterschiedes eine volle Berechtigung gehabt; so schädigen die letzten Kapitel den einheitlichen und bedeutenden Eindruck der ersten.

---

Der Verfasser hat vor fünf Jahren über dasselbe Thema ein Buch veröffentlicht, das ich an dieser Stelle (1905, Nr. 4) einigermassen unfreundlich anzuzeigen genötigt war. Da er mit keiner Silbe auf jenen Erstling zurückkommt, glaube ich schliessen zu dürfen, dass er jetzt selbst wenig mit ihm einverstanden ist und sogar meine damaligen Bedenken vielleicht mehr oder weniger berechtigt findet. Da K. jenes schlechte Buch dadurch aus der Welt geschafft hat, dass er ein gutes an seine Stelle setzte, so ist darauf nicht zurückzukommen und ich könnte mich mit dem Aussprechen meines persönlichen Bedauerns begnügen, dass ich in dem damaligen Most nur das absurde Geberden wahrgenommen, nicht aber die spätere Reife erkannt habe.

Aber die Sache hat für den Standpunkt unserer Zeitschrift gerade durch den scharfen Gegensatz von Einst und Jetzt auch eine prinzipielle Bedeutung. Wenn das Buch 1908/9 so gut bei Seemann erscheinen konnte, so war es überflüssig und schädlich, es 1905 so schlecht bei Heitz zu veröffentlichen. Den jungen Kunsthistorikern wird sicher ein schlechter Dienst geleistet, wenn sie durch die mehr oder weniger anspruchsvolle Veröffentlichung ihrer unreifen Arbeiten kompromittiert werden; und dem Publikum ist der Gedanke ein schlechter Trost, dass diese Büchermengen, mit denen die historischen Schnellverlage den Markt überschwemmen, wie H.s Exempel beweist, bisweilen die Möglichkeiten späterer guter Bücher enthalten.

Hans Tietze.

Dr. Franz Jacobi, Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des XIV. Jahrhunderts. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1908.

Die kräftige und selbstbewusste Art, mit der der bajuvarische Stamm seine Eigenart innerhalb des allgemeinen deutschen Wesens zu betonen liebt, hat wie in der modernen Kunst, so auch in der Kunstwissenschaft Ausdruck gefunden und teils erfreuliche, teils unerfreuliche Früchte getragen. Zeigen Georg Hagers jüngst in einem Band vereinigte Aufsätze „Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege", dass es möglich sei, warme Liebe zur engeren Heimat mit wissenschaftlichem weitem Blick zu vereinigen, so lassen manche andere Arbeiten leider eine ganz andere Gesinnung und Schulung erkennen; durch eine Art additioneller Methode, durch Aneinanderreihung von gleichzeitigen und einigermassen stilverwandten Arbeiten hat man künstlerische Individualitäten von Bildhauern erzeugt, durch eine Forschungsweise, die man mit dem peinlichen Verfahren alter Gerichtsordnungen vergleichen möchte, hat man die Miniaturhandschriften gezwungen, für eine rein lokale Entwicklung in verschieden bayerischen Städten Zeugnis abzulegen. Dass alle diese Arbeiten aus München stammen, dass dies also doch Methode zu haben scheint, muss jeden stutzig machen, dem einerseits an der Durchforschung süddeutscher Kunst, anderseits daran gelegen ist, dass die süddeutsche Wissenschaft nicht in den Ruf der Minderwertigkeit und Zweitrangigkeit kommt. Würde es sich nur um Produkte einer überholten Generation handeln, könnte man es füglich hingehen lassen; so aber sieht man mit Bedauern, dass ein ganzer Nachwuchs von jungen Kräften durch eine falsche Methode verseucht ist und ihr der freie Blick in alle deutschen Lande und über deren Grenzen hinaus mit blauweissen Pfählen verschlagen wird.

Ein wahres Schulbeispiel der charakterisierten Art von Kunstgeschichtsschreibung ist das Buch Jacobis, das mir bei der Beschäftigung mit Lutz-Pedrizets Speculum humanae salvationis leider in die Hände gefallen ist; es ist methodisch von A bis Z verfehlt und an Stümperhaftigkeit selbst innerhalb der laufenden kunstgeschichtlichen Produktion ein Unikum. Der Verf. will den Entwicklungsgang der bayerischen Miniaturmalerei im XIV. Jahrhundert klarlegen; in dieser Weise erweitert er ausdrücklich in der Einleitung das durch den Titel des Buches angekündigte Thema. Eine solche Untersuchung könnte nur unter folgenden Bedingungen fruchtbar gestaltet werden: I. Wenn alle untersuchten Handschriften nachweislich in Bayern entstanden sind, II. wenn das gesamte zugängliche Material herangezogen wird, um das Resultat nicht zu einem zufälligen, demnächst umstürzbaren Ergebnis zu degradieren, III. müssen die Handschriften auf Grund datierter oder genau datierbarer Exemplare zeitlich geordnet und an ihnen eine tatsächliche Entwicklung nachgewiesen werden und IV. müsste man zeigen, dass diese Entwicklung sich von der Parallelentwicklung in benachbarten Ländern unterscheidet, also wirklich eine spezifisch bayrische ist.

Den ersten Punkt hat der Verf. so aufgefasst, dass er alles für bayrisch hält, was sich in der Hof- und Staatbibliothek in München be-

findet. Dass er die 1806 aus Salzburg nach München gekommenen Codices, wie es schon Riehl in seinen Studien zur Geschichte zur bayerischen Malerei des XV. Jahrhunderts getan hatte, ohneweiters für bayrisch erklärt, mag dahin gehen, obwohl die eigenartige Stellung Salzburgs innerhalb der deutschen Kunst die Berechtigung eines solchen Vorgehens recht fraglich erscheinen lässt; dass er aber jede Frage nach dem Entstehungsort einer Handschrift durch die Angabe der Provenienz aus diesem oder jenem bayerischen Kloster für schlankweg erledigt hält, ist eine Naivität, die an die Grenze des Erlaubten streift. Eine Handschrift muss dort entstanden sein, wo sie sich am Ende des XVIII. Jahrhunderts (vgl. G. Humann im Repertorium XXV, 9) befunden hat! Die Gläubigkeit des Verf. geht aber noch weiter; für ihn ist auch der bayerische Ursprung von Handschriften sicherstehend, deren Provenienz ganz unbekannt ist, die 1804 angekauft wurden wie Cgm 20 oder 1877 durch Tausch erworben wurden wie Clm 13.426![1]) Wie wenn letztere, die mit den Handschriften in S. Florian III 207 und Wien, Hofbibliothek 1198 so ähnlich ist, etwa österreichisch wäre? Der Verf. begnügt sich aber nicht mit solchen Codices, deren bayrische Herkunft unbewiesen oder unbeweisbar ist, sondern er zieht auch solche heran, die notorisch anderswo entstanden sind, so Cgm 146, von dem er uns selbst mit fröhlicher Naivität erzählt, dass er aus Schlettstatt ist. Dieser Kodex ist aber hier nicht zum erstenmal in der Literatur erwähnt; ein engerer Kollege des Verf., E. W. Bredt (Der Handschriftenschmuck Augsburgs, 1900, S. 15) hat ihn als typische oberrheinische Arbeit besprochen und gewürdigt, ich habe ihn (Kunstgesch. Anzeigen 1904, 108) für schwäbisch gehalten, was vielleicht eine unnötige Splitterrichterei ist, aber für bayrisch hat noch niemand diesen Kodex angesehen. Das ist etwas, was nicht der Methode zur Last fällt, sondern auf das persönliche Kerbholz des Verf. gehört: er kennt die ganze einschlägige Literatur nicht und ich glaube, dass er ausser Janitscheks Gesch. der deutschen Malerei und ein paar Aufsätzen seines Lehrers Riehl, den er durch fleissiges Zitieren und seine Danksagung in der Einleitung kompromittiert, nichts gelesen hat.

Das zeigt sich auch, wenn wir uns dem zweiten unserer oben aufgestellten Desiderata zuwenden; wie steht es mit der anzustrebenden Vollständigkeit des Materials? J. versichert uns treuherzig, er habe nur die Bestände der Staatsbibliothek berücksichtigt, weil „der Verf. die Materialsammlung während seiner Universitätsstudienzeit in München erledigte“. Ja, was geht das uns an? Der Fehler ist ja eben, dass er die Materialsammlung für erledigt hielt, dass — um vom Ausforschen neuen Materials in anderen Bibliotheken zu schweigen — die Hinweise Bredts in seinem Buch über Augsburg und in seinem Katalog des Germanischen Museums, die Raspes in seiner Studie über die Nürnberger Buchmalerei etc. völlig ignoriert wurden. Wenn er die Handschriften berücksichtigt, die 1806 nach München kamen, warum kein Wort über die, die 1815 nach Wien gebracht wurden und die — für das XIV. Jahrhundert bis

---

[1]) Ich brauche kaum zu betonen, dass diese indiskreten Mitteilungen über die Provenienz der Handschriften nicht aus diesem Buche geschöpft sind.

auf Stift St. Peter allerdings wenig bedeutsamen — die in Salzburg zurückblieben!

Die Handschriften, die der Verf. für das Material seiner Untersuchung hält, hat er nach inhaltlichen Gruppen zeitlich geordnet; obwohl wenig datierte Stücke vorhanden und bei den anderen die Zeitangaben nicht weiter begründet sind, kann man sich doch mit der zeitlichen Anordnung im ganzen und grossen einverstanden erklären. Danach hätte, wie es scheint, der Verf. wirklich eine bayrische Entwicklung zeigen können? Hier muss ich fürchten, dem Verf. eine fromme Selbsttäuschung zu zerreissen, aber es wäre ein Wunder, wenn sich keine Entwicklung ergäbe. Die Entwicklung ist ja nicht an den zeitlich bestimmten Miniaturen gefunden, sondern deren Datierung und Aneinanderreihung beruht ausschliesslich auf der ihm im voraus bekannt gewesenen deutschen Entwicklung. Was der Verf. für seine Darstellung der Entwicklung hält, ist nichts als eine Beschreibung der einzelnen Blätter mit Konstatierung der Unterschiede zwischen ihnen, wobei sich der Verf. allerdings viele Mühe gibt und sogar die Einzeichnung von drei statt zwei Fensterchen in einem schematischen Turm durch die reiche Bautätigkeit des XIV. Jahrhunders erklärlich findet.

Die vermeintliche bayrische Entwicklung ist also nichts anderes als die allgemeine deutsche Entwicklung an einigen mehr oder weniger bayrischen Handschriften gezeigt: ob und inwieweit fremde Einflüsse miteingewirkt haben, lässt sich unter solchen Umständen nicht feststellen und der Verf. kann den bayrischen Stolz, dem er schon S. 22 durch die Konstatierung gehuldigt hat, dass in den konventionellen Fratzenkapitälen der Rahmenarchitekturen sich echt bayrisches Wesen offenbare, auch noch mit der Versicherung erfreuen, dass die Entwicklung eine ganz selbständige war. Wie aber, wenn jemand in den Mettener Miniaturen böhmische Einflüsse wahrnehmen wollte? Riehl hat sich die Ablehnung böhmischen Einflusses auf die bayerische Miniaturmalerei seinerzeit sehr bequem gemacht; er hat nur die drei böhmischen Handschriften untersucht, die aus bayerischen Klöstern in die Staatsbibliothek kamen und diesen unbedeutenden Erzeugnissen allerdings keine Einwirkung auf Bayern einräumen können. J. ist da viel grosszügiger; er vermeidet es überhaupt, irgend eine ausserbayrische Handschrift anzusehen, ausser er hält sie für bayrisch und verwurstet sie mit in seine „Entwicklung"; so bleibt seine durch keinerlei Kenntnisse gestörte Objektivität völlig gewahrt.

Nach dem Vorgebrachten halte ich es für unnötig, noch im Einzelnen zu zeigen, dass alles vom Verf. über die sachliche Gruppierung der Handschriften, über ihre didaktischen Zwecke, über das Verhältnis ihrer Technik zum Inhalt Vorgebrachte völlig dilettantisch ist; dass ihm auch hier die Kenntnis der wichtigsten Untersuchungen (Burdach, Oechelhäuser, Schlosser, Dvořak etc.) gefehlt hat etc. Das Thema ist nicht so erquicklich, um überflüssig dabei zu verweilen. Dass man mit einer solchen Arbeit an einer deutschen Universität das Doktorat erwerben kann, geht schliesslich nur die betreffende Fakultät an; aber dass ein solches Buch gedruckt und im In- und Ausland den Ruf der deutschen Wissenschaft kompromittieren kann, darf jeder bedauern.

Wien. Hans Tietze.

Kunstgeschichtliche Monographien Bd. XIII. Felix Graefe: Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst der Niederlande im XVI. Jahrhundert. Mit 28 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1909. Karl W. Hiersemann. 8⁰ 62 S.

„Ein vom Verfasser dieser Arbeit im holländischen Kunsthandel im Jahre 1904 erworbenes Bild, den Zug Christi nach Jerusalem darstellend, veranlasste ihn, nach so manchen anderen, sich seinerseits auch mit der Frage zu beschäftigen und zu deren Lösung seinen Teil beizutragen" (Einleitung S. 2). Dieses Gemälde ist interessant, denn es ist vielleicht[1]) ein von van Mander genanntes und beschriebenes Bild Hemessens. Wie V. diesen Fund zur Identifizierung mit dem Braunschweiger Monogrammisten verwertet, darüber wollen wir seine eigene Beweisführung hören.

Merkwürdigerweise setzt die Untersuchung nicht, wie man meinen sollte, mit einer Analyse dieses Bildes ein, sondern beginnt nach einem kurzen Abschnitt über Hemessens Leben mit „Nachrichten über Hemessens malerische Tätigkeit". Hemessens malerische Tätigkeit beginnt etwa um 1519. „Da wir erst seit 1536 signierte und datierte Bilder von ihm haben, entsteht die Frage, was er in der Zwischenzeit gemalt hat". „Nun befinden sich auf drei Bildern, die ihrem stilistischen Charakter nach etwa in diese Zeit angesetzt (sic) werden müssen (warum?) Signaturen, die sich in den Namen Hemessens auflösen lassen".

Erstes Monogramm: grosse Überraschung: das Monogramm des Braunschweiger Monogrammisten. Die ganze Frage ist also auf Seite 24 erledigt. — Doch wir wollen näher zusehen: das Monogramm ist falsch wiedergegeben. Um das zu konstatieren, braucht man nicht etwa nach Braunschweig zu reisen; V. gibt auf Tafel 5 eine so gute Reproduktion eines Ausschnittes des Bildes (die Gruppe links Mitte) — auf dem die Signatur links unten sich befindet — dass man ohne Lupe das Faksimile auf S. 24 als gefälscht bezeichnen kann, gefälscht nicht nur in dem Verhältnis der einzelnen Buchstaben zu einander, was allein schon von wesentlicher Bedeutung ist. „Der kleine Querstrich, der sich von dem linken Strich des M nach dem unteren Ende des I hinzieht, beabsichtigt(!) anscheinend die Andeutung eines H". Ich erkenne darin bestimmt ein A. Doch ich will vorläufig in keine Diskussion eintreten, denn „als entscheidender Grund für die Lesart des H kommt eie zweites Monogramm hinzu". „Hymans teilt in seinen kritischen Notizen zur van Mander Übersetzung bei der Besprechung Hemessens noch ein solches (Monogramm) mit, welches er 1882 auf einem Bilde im Brüsseler Kunsthandel fand. Ich gebe es im Faksimile wieder". Beides ist falsch. Hymans gibt eine Reproduktion des Monogrammes im Kommentar zu Mandyn (I. S. 77), dieses selbst ist völlig verschieden von dem „Faksimile" des V.s. Hauptunterschied: statt eines V, das Verfasser innerhalb des M wiedergibt, findet sich in Hymans Monogramm ein Y, das

[1]) Ich kenne das Bild nicht im Original.

offenbar auch zur Deutung auf Mandyn führte. Wo sich das Gemälde heute befindet, ist unbekannt, V. aber zieht schon auf Grund des „faksimilierten" Monogramms den Schluss (S. 26): „Dass wir es hier mit einem Werke in der Art des Braunschweiger Bildes zu tun haben, erscheint sicher". Vgl. dagegen Hymans, der das Bild gesehen hat (Mander I 77): la composition offrait une grande analogie avec celle de Jêrome Bosch . . . Dem V. ist dagegen zugute zu halten, dass er offenbar über Bosch nicht näher orientiert ist. S. 20: „sicherlich stand er (Hemessen) auch zu Meistern wie Coecke von Alost und Hieronimus Cock, bei denen sich Bosch, Huys u. a. ausbildeten, in einem gewissen Schulverhältnis. Die dritte Signatur — auf dem Stuttgarter „Einzug Christi", zeigt nur mehr Spuren, aus denen V. die Buchstaben J e S und N zu lesen glaubt und ein Datumsfragment 37. Diese Konstatierung und der Zusammenhang mit den beiden vorhergenannten Monogrammen ist wohl sehr problematisch. — Dies sind die Nachrichten über Hemessens malerische Tätigkeit.

„Gewissheit aber kann freilich erst die stilkritische Untersuchung ergeben, die die Aufgabe dieser Arbeit ist". Zur Übersicht werden die zu besprechenden Werke in den folgenden Kapiteln in „Werke in der Art des Braunschweiger Bildes"[1]) und „für Hemessen gesicherte Werke" eingeteilt. Unter den vom V. als in der Art des Braunschweiger Bildes beschriebenen Gemälden gewinnt eines durch die Charakteristik, die V. demselben widmet, für die Frage besondere Bedeutung: ein Ecce homo in Augsburg (S. 29/30): „Wenn in einem Bilde, so scheint in der Augsburger Galerie (sic) die Identität des Braunschweiger Monogrammisten und Hemessens überzeugend, denn sein unverkennbares Bauernvolk . . . . vermischt sich hier unlöslich mit den italienisierenden Gestalten". Die Arbeit ist mit 28 Abbildungen ausgestattet, aber dieses, wie V. betont, für die Entscheidung wichtigste Bild muss man, um der Untersuchung folgen zu können, gesehen haben oder in einer Reproduktion von der photographischen Firma in Augsburg beziehen. Ich habe beides getan und erkenne, dass die im Vordergrund Mitte und rechts befindlichen Figuren in ihrer aufgeregten Haltung, den verdrehten Stellungen, dem auf Fusspitzen balanzierenden Schritt, Proportionen etc. vollkommen ähnlich sind den Hintergrundsfiguren auf dem signierten und 1536 datierten „Verlorenen Sohn" Hemessens in der kgl. Galerie zu Brüssel und verwandt mit den Vordergrundfiguren auf dem vom V. erworbenen Bilde. Die Figuren links und das „Bauernvolk" weisen nahe Verwandtschaft mit den Hintergrundfiguren der „Bordellszene" Hemessens im Karlsruher Museum auf. Keine innere Verwandtschaft aber finde ich zwischen diesen Bauernfiguren und und den Bauern auf dem Braunschweiger Bilde. Vergleicht man jene

[1]) Das Braunschweiger Bild wird als „Speisung der Fünftausend" beschrieben. Vgl. dagegen Neues Testament Matth. 14. Ohne Christus und Apostel ist das Wunder unmöglich darzustellen; es handelt sich wohl einfach um ein ländliches Gelage. Ebenso falsch ist, wenn V. ein S. 34 beschriebenes. auf Tafel XIII b abgebildetes Gemälde aus dem Besitz Dr. Friedländers Berlin als „Christus im Gespräch mit der Ehebrecherin" bezeichnet, denn unzweideutig ist „Christus bei Martha und Maria" dargestellt.

Gruppe von Bildern, die in allen Details unter einander verglichen als das Werk eines Künstlers[1]) erscheinen: das Bild in Braunschweig, ein Ecce homo in Amsterdam (T. VI), ein Ecce homo Rom (T. VII), Kreuzweg Louvre (T. IX) und der Einzug in Jerusalem Stuttgart (T. X) mit dem Augsburger oder dem vom V. erworbenen Gemälde, so ergibt sich, abgesehen von der auf ganz anderer Grundlage beruhenden formalen Durchbildung der Figuren, ein Qualitätsunterschied, der beide Gruppen scharf trennt. Wenn V. in dem die „Werke in der Art des Braunschweiger Bildes" umfassenden Kapitel sein im Kunsthandel erworbenes Bild anführt, ist diese Einreihung als irreführend von der Hand zu weisen, denn dieses Werk stimmt allenfalls mit den kleinfigurigen Darstellungen der gesicherten Werke Hemessens überein, gar nicht aber mit dem Braunschweiger Bilde. V. liest auf dem Stuttgarter Gemälde, das unbedingt als ein Werk des Monogrammisten zu gelten hat, die Jahreszahl 37 (die nur auf 1537 ergänzt werden kann); wie erklärt er sich nun, dass auf dem 1536 datierten Gemälde Hemessens in Brüssel die Hintergrundfiguren bereits die vom V. selbst konstruierte nächste Stilphase — die aufgeregten, stark italienisierenden Typen darstellen?

Die fünf genannten Bilder des Monogrammisten zeigen eine einheitliche Entwicklung etwa in der Art der künstlerischen Entwicklung des alten Brueghel. Dass der Monogrammist vor allem Landschaftsmaler war, zeigt sich gerade am deutlichsten in der Durchbildung seiner vielfigurigen Darstellungen. Ihm handelt es sich zunächst um die Darstellung der Kontinuität des Raumes, ein Problem, das er in den genannten Beispielen mit Hilfe der Figuren löst. In der allmählichen, kontinuierlichen Verminderung der Grössenverhältnisse der über den ganzen Raum verteilten Figuren gelingt ihm diese Lösung in hervorragender Weise. (Zudem verfügt er in den Stellungen und Bewegungen der einzelnen Figuren über einen Reichtum an künstlerischer Phantasie[2]), der unmittelbar zu einem Vergleich mit dem Bauernbrueghel herausfordert.) Etwas völlig Neues aber bietet seine Landschaft, nicht in der Zeichnung, sondern in der Farbe (Stuttgart!). Wir sehen nicht die nach den Farben abgestuften drei Gründe eines Patinier, sondern eine aus der hellen Farbe des Vordergrunds kontinuierlich fortschreitende Aufhellung des Farbtones zum Hintergrund. Dies stimmt vorzüglich zur Art der Figurendarstellung; auch hier eine soweit als möglich dargestellte Kontinuität.

Ein ganz anderes Bild einer künstlerischen Persönlichkeit bieten uns die „für Hemessen gesicherten Werke", in deren Kreis wir auf Grund der Stilkritik auch das Augsburger Bild und mit einiger Reserve auch das vom V. erworbene Gemälde einbeziehen können. Diese Gemälde weisen auf eine Reihe untereinander verschiedener Vorbilder hin: Mabuse, Matsysschule, Blesgruppe, Annäherung an Coeck, Mailänder, Michelangelo etc. Gerade im Gegensatz zur Art des Monogrammisten, der von der landschaftlichen Einheit ausgeht, müht sich Hemessen namentlich im Sinne der Matsysschule um die formale

---

[1]) den wir vorläufig den Braunschweiger Monogrammisten nennen wollen.

[2]) die gewiss auch von italienischen Vorbildern beeinflusst wurde, freilich in ganz anderer Weise als bei Hemessen.

Durchbildung der Einzelfiguren und der aus diesen zusammengesetzten Komposition[1]. Gerade die unüberbrückbare Grössendifferenz der lebensgrossen Vordergrundsfiguren und der unverhältnismässig kleinen Hintergrundsfiguren auf den Darstellungen vom Verlorenen Sohn und den Bordellszenen zeigt am deutlichsten, dass die den Monogrammisten beschäftigenden Probleme für diesen Künstler eine untergeordnete Bedeutung haben. Interessant ist nun, dass dieser offenbar sehr leicht beeinflussbare Künstler in einzelnen Gemälden zweifellos auch von dem Monogrammisten beeinflusst wurde: teils in der Übernahme einzelner figuraler Motive — eben in den genannten Hintergrundfiguren, teils in der Imitation von ganzen Gemälden in der Art des Monogrammisten. Zu diesen rechne ich das Augsburger Bild und das vom V. erworbene Gemälde. Auf dem Augsburger Ecce homo hat Hemessen die Komposition offenbar aus Vorbildern des Monogrammisten (Amsterdam, Rom) übernommen[2], auch die Abtönung der Farbe in der Landschaft in der Art dieses Künstlers versucht. Die räumliche Darstellung aber erscheint weit primitiver, wir sehen eine Häufung von Einzelmotiven, Türmen und Bergen in der Art des Bles. Auch die aufgeregt sich geberdenden, italienisierenden Figuren zeigen die nächste Verwandschaft mit den Figurinen der Blesgruppe und der damit zusammenhängenden Richtung Coecks.

Das gleiche Resultat ergibt auch ein Vergleich des vom V. erworbenen Bildes mit der gleichnamigen Darstellung des Monogrammisten in Stuttgart: der Einzug Christi in Jerusalem. Auf dem Stuttgarter Bilde sehen wir eine über das ganze Bild gleichmässig verteilte Menge von Figuren und eine (fast) kontinuierlich sich entwickelnde landschaftliche Darstellung. Auf dem Gemälde des V.s fällt sofort der bedeutende Grössenunterschied der Vordergrundfiguren und der noch im ersten Plan befindlichen und zum Mittelgrund überleitenden(?) kleinen Figuren auf. Die linke Hälfte des Grundes wird durch eine eingeschobene Vordergrundkulisse verdeckt. Ganz ähnlich wie auf dem Augsburger Bilde, sind die Vordergrundfiguren lebhaft gestikulierend dargestellt, in scharfen Profilstellungen oder konventioneller Dreiviertelansicht[3]. — Ich glaube, es stimmt vorzüglich zu dem Bilde, das wir uns von der künstlerischen Persönlichkeit Hemessens machen können, dass er auch von einem so bedeutenden Künstler, wie dem Monogrammisten, einzelne (für Antwerpen im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts neue) Beobachtungen übernimmt und seine Anleihe in charakteristischer Weise mit einer zweiten Anleihe, den für diese Zeit ebenso interessanten Darstellungen der etwa um Bles sich gruppierenden Künstler resp. P. Coeck, verbindet[4].

---

[1]) Nicht etwa erst in einer spätern Schaffensperiode: vgl. Madonna Prag Hoschek (Katalog), Wien Hofmuseum Hieronimus etc.

[2]) Das gleiche Schema findet sich auf einem Bilde Aertsens, vgl. Sievers Tfl. XI.

[3]) an künstlerischer Qualität mit den Figuren und Köpfen auf den Bildern des Monogrammisten nicht zu vergleichen. Vergleiche auch die verschiedene Baumbehandlung.

[4]) Einen Stilwandel des Monogrammisten zur Richtung des P. Coeck glaube ich unbedingt ablehnen zu müssen. Auch P. Brueghel, unmittelbar an den Monogrammisten anknüpfend, übernimmt keine spezielle Stileigentümlichkeit seines Lehrers und Verwandten P. Coeck.

Und nun wollen wir uns mit dem rätselvollen Braunschweiger Monogramm befassen, allerdings ohne das „Faksimile" des V.s als Grundlage anzuerkennen. Wenn V. nur die von ihm selbst zitierten Aufsätze gelesen hätte (z. B. S. 24, Anm. 3 Preuss. Jb. Bd. 25) müsste er anführen, dass Glück das Monogramm auf Jan van Amstel deutet. Dass aber weiters Glück im neuen Künstlerlexikon (Thieme-Becker) im Artikel „Amstel" über die hypothetische Annahme hinausgehend, den Künstler mit dem Monogrammisten direkt identifiziert und in dem Monogramm, wie ich überzeugt bin, mit vollem Recht die Buchstabenverbindung J V A M S L erkennt, ist dem V. überhaupt unbekannt geblieben.

Fassen wir zusammen, welche positiven wissenschaftlichen Ergebnisse für die Frage der Identifizierung des Monogrammisten durch die Arbeit des V.s gewonnen wurden, so ergibt sich wohl als erschöpfendes Regest[1]) dieser merkwürdigen Urkunde kunsthistorischer Methode: Ein vom Verfasser dieser Arbeit erworbenes Bild veranlasste ihn, sich seinerseits mit der Frage (der Identifizierung des Braunschweiger Monogrammisten) zu beschäftigen . . . . . .

Wien. F. M. Haberditzl.

---

Munoz, Antonio, Pietro Bernini (Biblioteca di „Vita d'Arte", Vol. IV), Siena 1909, pp. 46; 30 Abb.

Die junge, im zweiten Jahrgang stehende Kunstzeitschrift „Vita d'Arte" hat die zu begrüssende Einrichtung getroffen, ganze Hefte bedeutenderen Aufsätzen zu widmen, die dann auch als Separatpublikationen unter dem Sammelnamen „Biblioteca di Vita d'Arte" in den Handel kommen und sich — man muss das bei italienischen Publikationen besonders lobend hervorheben — durch geschmackvollen Druck, gutes Papier und zum Teil vorzügliche, immer brauchbare Reproduktionen auszeichnen. Als vierter Band dieser Kollektion erschien Munoz' Arbeit über Pietro Bernini, den Vater und Lehrer des grossen Meisters des Seicento, dem gegenüber es eine Ehrenschuld abzutragen galt, da er neben der Riesengestalt seines Sohnes immer kümmerlich in den Hintergrund getreten war. M. hat es auf Grund der Biographie des Baglione, die aber nur die römischen Werke des Meisters behandelt, sowie der Angaben alter neapolitanischer Guiden unternommen, das Werk des Künstlers in möglichst erreichbarer Vollkommenheit zusammenzustellen und hat für die römischen Werke seine Ausführungen durch eine äusserst dankenswerte Publikation der von ihm im römischen Staatsarchiv gefundenen Dokumente bekräftigt. Zu diesen durch die schriftliche und gedruckte Tradition bekannten Werken treten eine Anzahl anderer, die auf Grund stilistischer Überlegungen dem Werke einverleibt werden.

---

[1]) V. verwechselt auch Regest und Register; denn er spricht von den Lukasregesten der Antwerpner Malergilde.

Zur Wahrung der Priorität muss darauf hingewiesen werden, dass schon vor dem Erscheinen dieser Schrift Georg Sobotka im III. Bande von Thieme-Beckers Künstlerlexikon einen kurzen Artikel veröffentlicht hatte, der besonders in Bezug auf die Neapler Werke des Künstlers fast vollständig mit der Liste M. übereinstimmt. Ein Werk aus Sobotkas Liste muss gestrichen werden, die Nigritabüste in S. Maria maggiore in Rom, die nach Munoz' Forschungen (vgl. „L'Arte" 1909, Heft 3) dokumentarisch sicher von einem bisher unbekannten Bildhauer Francesco Caporale gearbeitet wurde[1]). Dafür hat M. die Liste Sobotkas um sechs weitere Werke vermehrt (vgl. auch den Ergänzungsaufsatz Munoz' in der „Vita d'Arte" 1909, Nr. 23, Novemberheft). Hier soll nur kurz über die wichtigsten dieser neuen Zuschreibungen berichtet werden.

Als erstes bekanntes Werk des Künstlers erscheint nach M. eine Madonna mit dem Kinde im Palazzo Spada in Rom (vgl. den erwähnten Ergänzungsaufsatz), auf die ihn Corrado Ricci aufmerksam gemacht hat. Die Statue wäre nach M. noch vor seiner Übersiedlung nach Neapel entstanden und zeigt noch vollständig die Formen der spätmichelangeloschen Schule. Unter den Neapler Werken zählen Sobotka wie M. die Madonnenstatue im Museo di S. Martino auf, die aber m. E. weder mit dieser Madonna Spada noch mit den Neapler noch mit den späteren römischen Werken sich stilistisch zusammenreimen lässt; eine gänzlich verschiedene Auffassung, Komposition, Gewand- und Fleischbehandlung spricht gegen diese Zuschreibung. Man würde überhaupt wünschen, dass M. bei seinen stilistischen Zuschreibungen sich weniger auf den Totaleindruck verlassen und lieber die von seinem Landsmanne Morelli erfundene empirische Methode angewandt hätte. Besonders auffallend ist dies bei der interessantesten neuen Zuschreibung, nämlich bei der bekannten Gruppe des „Äneas und Anchises" in der Villa Borghese in Rom, die bekanntlich bisher allgemein dem Giovanni Lorenzo Bernini zugeschrieben worden war. Ich will gleich vorausschicken, dass die Zuweisung an Pietro mir wirklich überzeugend scheint, aber M. hat es nicht ganz verstanden, sie dem Leser, dem nicht die Gelegenheit geboten ist, die Kunstwerke selbst zu prüfen, überzeugend darzustellen. Denn gerade in jener Epoche, da der junge Bernini bereits tätig in der Werkstatt des Vaters mitarbeitet und da sein Stil noch mit vielen Fäden mit dem des Vaters verknüpft ist, genügt es nicht, auf die Gesamtwirkung und schliesslich auf die Darstellung des Felles und der Haare, die ja am ehesten konventionell sein kann, hinzuweisen. Man muss da schon eindringlicher der Arbeitsmethode der beiden Künstler nachgehen und wird dann tatsächlich finden, dass die Form der Pupille, der Nase, die Form der Hand- und Fussnägel, sowie die Modellierung des Fleisches in der Tat zum Schluss führt, dass die Gruppe ein Werk des Vaters Bernini ist.

Solche Detailstudien hätten M. vielleicht auch davon abgehalten, die Statue des sterbenden S. Sebastian im Palazzo Barberini dem Vater zuzuschreiben, während die Stilkritik schon nach der Photographie ge-

---

[1]) In dem inzwischen erschienenen ausführlichen Aufsatze Sobotkas über „Pietro Bernini" in der „Arte" (XII, 6. Heft) ist dieser Fehler ausgemerzt.

nügt, darin in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Tradition ein Frühwerk des jungen Bernini zu sehen. M. scheint eine gewisse Unsicherheit gefühlt zu haben, indem er sagt, dieses Werk sei unter allen Pietros „quella che più mostra caratteri secenteschi" (S. 27).

Über die eigentliche Fassung des Problems, der Stellung Pietros in der Entwicklungsgeschichte, inwieweit sein Werk noch der „Renaissance" angehört und inwieweit es schon „barock" ist, wäre eine grössere Klarheit wünschenswert. M. widerspricht sich in dieser Hinsicht auffallend. Einigemal behauptet er, Pietro sei ein Spätmichelangelesker, der die Formen Michelangelos „verfeinert und veredelt" („affina e ingentilisce") und der schon den „barocken Geist verspürt" (p. 4, 21—23). Dann wieder sagt er vom Relief der Assunta in S. Maria Maggiore, dieses am Beginn des Jahrhunderts entstandene Werk „scheine schon ein Produkt des reifen Barock" und man möchte es „um 1650" (!) datieren (S. 16). Vier Seiten später wird die Statue des Täufers in S. Andrea della Valle in engsten stilistischen Zusammenhang mit diesem Relief gebracht, gleichwohl aber als „vollständig cinquecentesk" definiert. Und nachdem bei dieser Gelegenheit Pietro als der Konservativste unter den vier Bildhauern, die gleichzeitig diese Begräbniskapelle in S. Andrea geschmückt haben, hingestellt wird, hören wir auf S. 38, er sei „tra i suoi contemporanei . . quello che più si avviccina alle forme del barocco pieno".

Das Neue und Bahnbrechende in des jungen Bernini Kunst scheint mir auch nicht in genügender Weise erfasst worden zu sein, da M. mit einer ähnlichen Genugtuung wie seinerzeit Fraschetti konstatiert, die Jugendwerke dieses Meisters seien noch „rein von der Ansteckung des Barocks, späte Erinnerungen cinquecentesker Tradition" (S. 32 ff.) Der Glaube an die allein seligmachende Renaissance scheint in Italien doch noch sehr fest zu wurzeln. So bleibt denn das weitere Problem des Übergangs von der Plastik der Manieristen zu der des jungen Bernini, sowie das engere, das der künstlerischen Entwickelung des Pietro selbst, noch offen. Jedenfalls ist diese noch zu machende Arbeit durch die Schrift M. äusserst erleichtert worden.

Wenn zum Schluss ein Wort in eigener Sache gestattet ist, so will ich mitteilen, dass ich Dokumente gefunden habe, die sowohl das Errichtungsdatum der „Barcaccia" auf Piazza di Spagna in Rom fixieren, als auch die Angabe Bagliones, der dieses hochinteressante Werk dem Pietro zuweist, während Baldinucci und die ganze spätere Literatur darin ein Werk des Sohnes sehen, vollständig verifizieren. Sobotka wie M. haben die Frage unentschieden gelassen. Da ich die betreffenden Dokumente in der „Vita d'Arte" publiziere, möge dieser Hinweis genügen[1]).

Oskar Pollak-Prag.

---

[1]) Inzwischen ist dieser Aufsatz mit dem Titel „La Fontana detta la Barcaccia in Roma opera di Pietro Bernini" in der „Vita d'Arte", II., Dezember 1909 erschienen.

Weibel Walther, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom („Zur Kunstgeschichte des Auslandes," Heft 70.) Strassburg 1909, pp. IV—120, 10 Tafeln.

Das erste deutsche Buch, das sich mit Bernini beschäftigt (Friedrich Pollaks Machwerk „Bernini", das nichts als ein schlechter Auszug aus Fraschettis „Bernini" ist, ändert nichts an dieser Tatsache) verdient umso eher Beachtung, als Weibel es versucht, Berninis Plastik (denn eigentlich nur von diesem Meister ist die Rede), dem modernen Beschauer aus seiner Zeit heraus verständlich zu machen. Freilich handelt es sich, wie schon der unglücklich gewählte Titel sagt, nur um einen bestimmten, nach W. um den wichtigsten Ausschnitt aus den Anschauungen des Seicento, u. zw. um die religiösen. Es muss gleich gesagt werden, dass W. nirgends definiert, was er unter „Jesuitismus" versteht; einmal scheint es, dass er darunter die Gegenreformation selbst (S. 1), ein andermal die „christliche spezifisch katholische Weltauffassung", die sich nach beendigter Gegenreformation entwickelte (S. 2 u. 3), versteht.

Zunächst sucht W. nachzuweisen, dass Bernini durch seinen Verkehr am päpstlichen Hofe, sowie durch seinen intimen Umgang mit dem Jesuitengeneral P. Oliva sicherlich geistig unter den Einfluss jener „spezifisch katholischen Weltanschauung" geriet. Zitate aus Baldinuccis Biographie werden herangezogen, um des Meisters innerlich empfundene Frömmigkeit, sowie sein treues Befolgen der Gebote der Kirche (wöchentlich zweimaliges Kommunizieren, Teilnahme an den Exerzitien der Jesuiten etc.) zu beweisen. Gegen Ende seines Lebens hätte dann der Meister sich jenem mystischen Quietismus ergeben, der in den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts in ganz Europa und auch in Rom auftrat (Molinos) (S. 9). Da obendrein die Kirche seit dem Tridentinum auf die Kunst entschiedenen Einfluss zu nehmen begann — eine Tatsache, die sich in vielen Malereitraktaten der Zeit aussprach — so ist es sicher, dass die eben geschilderten geistigen Zustände des Künstlers sich auch in seinen Werken zeigen müssen.

Bevor Verfasser diese von aussen kommenden Einflüsse bespricht, will er zunächst die künstlerischen Mittel untersuchen, durch die Bernini befähigt wurde, seine Gedanken auszudrücken. Das 2. Kapitel, „Naturalismus und Stil in Berninis Plastik" genannt, ist so der einzige eigentlich kunsthistorische Teil des Buches. W. lehnt es zwar ausdrücklich ab, eine Entwickelung des plastischen Stiles bei Bernini und sein Verhältnis zum Naturalismus darzustellen, sondern er will nur „die Einflüsse des Jesuitismus bei der Stilbildung" geben (S. 17); glücklicherweise zwingt ihn die unbedingte Notwendigkeit diesmal doch, aus seiner kulturhistorischen Reserve herauszutreten und sich mit den künstlerischen Merkmalen von Berninis Kunst zu beschäftigen. Denn wer Einflüsse auf die Stilbildung studieren will, muss diesen Stil doch kennen.

Wir erfahren nun, die Grundzüge des Barock seien der Naturalismus und die Eindringlichkeit. Der Affekt dient nur dazu, die Eindringlichkeit zu erhöhen (S. 18). W. weist darauf hin, dass auch die Kirche seit Ignatius von Loyola anschauliche und affekterregende

Vorstellungen zu erwecken suchte. Doch um dieses Ziel in der Plastik zu erreichen, bedurfte es einer raffinierten Technik, einer besonderen Art der Materialbehandlung, über die Bernini denn auch in wunderwürdiger Weise verfügte. Dieser anschauliche Naturalismus spricht sich sowohl in der Bildung der Einzelfigur, als auch in der Darstellung des Geschehens, z. B. in Martyrien etc. aus.

Um die Anschaulichkeit zu erhöhen, hat Bernini „den Zusammenhang der Plastik mit der Architektur, der die Figuren als dekorative Elemente untergeordnet sind, scheinbar gelockert oder ganz aufgehoben" (S. 31), einerseits durch eine „allzugrosse Bildung der Figur im Verhältnis zu ihrer Nische", andererseits durch „Überschneidungen und Durchbrechungen des architektonischen Rahmens" (S. 32), endlich dadurch, dass er dekorative Figuren dort anbrachte, „wo nach einer strengeren Auffassung gar kein Platz für sie wäre", z. B. Engel schwebend unter der Kuppelkalotte (s. Andrea) etc. (S. 33). Auf diese Weise trete „das Übersinnliche greifbar ins Leben hinein".

Um den Affekt deutlich darzustellen, werden Personen und Gruppen in Bewegung versetzt: Formell durch Vermeidung der Vertikale und Horizontale (schiefe Orientierung, Vor- und Zurückneigen, diagonale Komposition), psychisch, indem im Gesichtsausdruck und im ganzen Körper der Figur ein transitorischer Moment zur Darstellung gewählt wird (S. 35), selbst bei repräsentativen Porträts. Wichtig in dieser Hinsicht ist auch der dramatische Zusammenschluss der allegorischen Grabmalfiguren zu einer geschlossenen Handlung.

Die grösste Rolle in Berninis Kunst spielt die Gewandung. Die Prüderie der Zeit forderte die Bekleidung der Figuren. In den Frühwerken des Meisters (Borgheseskulpturen) lässt sich noch viel von der die Prüderie naturgemäss begleitenden Pikanterie merken; W. weist hier auf interessante Zusammenhänge mit Marinos „Adone" hin. Seit 1627 (S. Bibiana) entwickelt Bernini einen eigenen Gewandstil, in dessen erregten, tiefunterschnitteneu Falten, die mit der Körperhaltung — meist unnaturalistisch — in direktem Widerspruche stehen, sich der Seelenzustand des Dargestellten projiziert. Den Höhepunkt dieses „berninischen Gewandungsprinzips" bedeutet die Gruppe der heil. Theresa von 1644 (S. 45 ff.). Andererseits wird dieser selbe zweite Stil Berninis, der bis 1670 dauern soll, als „prunkvoll-dekorativer Jesuitenstil" charakterisiert und hat als solcher die Kathedra von S. Peter zum Höhepunkt. Mit dem Jahre 1670 (Fonsecabüste in S. Lorenzo in Lucina) lässt W. den Altersstil Berninis beginnen, der sich durch einen religiös-mystischen Zug auszeichnen soll und seinen schönsten Ausdruck in der Statue der sel. Lodovica Albertoni in S. Francesco a Ripa (1675) findet (S. 47 ff.).

Nachdem W. noch kurz den Einfluss der Malerei (Deckung, Farbigkeit), den der Architektur („Hochdrang", Schlankerwerden der Figuren) und den der Antike auf Berninis Plastik untersucht hat, gibt er am Ende des Kapitels nochmals eine Übersicht über die drei Stilperioden des Künstlers, nach einem freilich nicht gerade verständlichen Einteilungsprinzip:

1. Periode (bis 1627): strenger Naturalismus.

2. Periode (1627—70): Entwicklung des „berninischen Gewandungsstils“ (schärfster Gegensatz zum Naturalismus).

3. Periode (Altersstil): Die Einzelgestalt wird im Sinne des Hochdrangs stilisiert.

In den folgenden drei Kapiteln, den Hauptkapiteln des Buches, beschäftigt sich W. mit den kulturhistorischen Grundlagen der im 2. Kapitel genannten Tatsachen: Zunächst mit der Allegorie und deren Behandlung in Berninis Werken, mit dem Triumph der Kirche und ihrer Verherrlichung durch Bernini und endlich in einem psychologisch sehr fein durchgearbeiteten Abschnitt mit der Ekstase. Da in diesen Kapiteln, was die kunsthistorischen Probleme betrifft, nur das wiederholt wird, was schon im zweiten Kapitel gesagt worden war, mögen diese Andeutungen genügen.

In einem kurzen, leider nur zu kurzen Schlusskapitel (kaum sechs Seiten), werden die Hauptvertreter der dem Meister feindlichen (Borromini, Algardi) und freundlichen Richtung, seine Schüler und Nachahmer ganz kurz und nicht immer richtig charakterisiert.

Der Hauptfehler des Buches wurde gleich zu Anfang angedeutet: W. verspricht uns Betrachtungen über „Barockplastik“ und verfällt doch wieder in den von ihm gerügten Fehler Fraschettis, in Bernini den einzigen Plastiker und überhaupt den einzigen beachtenswerten Künstler des XVII. Jahrhunderts zu sehen; daher versucht er es auch garnicht, dieses einzigartige Phänomen aus den künstlerischen Prämissen seiner Zeit zu erklären. Berninis Vater und Lehrer, Pietro, hält er nur für einen „vorzüglichen Techniker, der aber in den erstarrten Formen des Manierismus befangen blieb“ (S. 6), und das Meisterwerk des Stefano Maderna, die heil. Cäcilia (ca. 1599), bei dem er zugeben muss, dass Durchführung, Komposition und Beleuchtung „ganz an die Methoden Berninis erinnern“, ist nach ihm nur durch einen „Zufall“(!) so entstanden (S. 15 ff.). Und da W. sich einer stilkritischen Nachprüfung des Werkekatalogs Fraschettis enthoben glaubte, so hat er vieles, was Werk der Vorgänger ist, für das Werk Berninis genommen. Da Werke wie der „Äneas und Anchises“, die Nigritabüste in S. Maria Maggiore u. a. m. eben nicht von Lorenzo Bernini stammen, sondern von seinen verachteten Vorläufern, so hätte das Urteil über diese Vorläufer und über den Zusammenhang des Meisters mit ihnen doch anders ausfallen müssen; W. hätte dann doch gesehen, dass keine so unüberbrückbare Kluft Bernini von der vorigen Generation trennt und dass die Cäcilia des Maderna vielleicht doch tieferen Gründen als einem „Zufall“ ihre Form verdankt. Auch die Einschätzung der Zeitgenossen des Bernini, vor allem des Boromini, geht nicht über das konventionelle Urteil hinaus. Interessant ist, dass das einzige Beispiel, das W. heranzieht, um Borominis stilistische Abhängigkeit von Bernini zu beweisen, der Fries in der Falconierikapelle in S. Giovanni de Fiorentini (S. 97), garnicht von Boromini stammt, sondern von Ciro Ferri, wie in jeder alten Guida zu lesen steht. Der geschworene Feind der Kunst des XVII. Jahrhunderts, Francesco Milizia, erkannte in seinem klassizistischen Dogmatismus die bahnbrechenden Meister des Seicento doch schärfer, als er schrieb: Il Borromini in architettura, il Bernini in scultura, Pietro da Cortona in pittura, il cavalier Marini in

poesia, sono peste del gusto. Peste ch' ha appestato un gran numero di artisti". (Dizionario, sub Borromini).

Was die prinzipiellen Ausführungen W.s anlangt, so muss man vor allem bemerken, dass der Stil Berninis mit den Worten „Naturalismus" und „Affekt" weder an sich, noch viel weniger anderen Barockplastikern gegenüber, z. B. Algardi, genügend charakterisiert ist. „Naturalist" war Algardi auch, und zwar in eminentem Sinne, und gerade im Gegensatze zu Bernini, wie das Posse in seinem Algardi-Aufsatze im Jahrb. der preuss. Kunsts. (den W. nicht kennt) so schön ausgeführt hat. V. hat bei Bernini das impressionistische Moment nicht richtig erfasst. Das zeigt sich auch bei der Besprechung von Berninis Technik (S. 28), z. B. bei der Beschreibung der merkwürdigen, übrigens auf die spätrömische Porträtplastik zurückgehenden Behandlung des Augensterns, die W. nur beschreibt, ohne die Absicht Berninis angeben zu können, während es sich in Wirklichkeit um die Darstellung des blitzenden Glanzlichtes im Auge handelt. Ähnliche Zwecke verfolgte Bernini auch mit der sogenannten „Unabhängigkeit" der Plastik von der Architektur. Man muss gerade umgekehrt wie W. sagen, dass es niemals einen Plastiker gab, der so unbedingt für einen bestimmten Ort und für eine bestimmte Beleuchtung gearbeitet hat wie Bernini. Seine Statue Urbans VIII. am Kapitol, die heute nicht an richtiger Stelle steht, wirkt tot und unerfreulich.

Die Einteilung des Oeuvre in Stilperioden würde nach künstlerischen Gesichtspunkten anders ausgefallen sein. Wenn man übrigens den „mystischen" Stil mit 1670 beginnt, dann ist das mystischste aller Werke, die heil. Teresa von 1644, wohl „jesuitisch" empfunden? Man sieht eben wiederum einmal, wie eine jede Kunstbetrachtung, die hauptsächlich von Kriterien ausgeht, die ausserhalb der Kunst liegen, zu falschen Resultaten gelangen muss.

Umsomehr muss vor dieser Betrachtungsweise gewarnt werden, weil die kulturhistorischen Partieen des Buches wirklich gut gearbeitet und bestechend geschrieben sind. Freilich gilt es auch hier, dass nicht alles, was W. als Charakteristikum des XVII. Jahrhunderts anführt, nicht schon viel früher auftritt. Die Prüderie z. B., die er als dem „Adone" des Marino eigen anführt (S. 41), bildet schon das Hauptmotiv von Tassos „Aminta" (1573!), und wenn W. behauptet, dass Marino in demselben Gedichte als erster jene „Allegorien" einführte, die im Ganzen und in den einzelnen Teilen der Dichtung einen verborgenen moralischen Sinn aufzeigen sollten, dann ist es ihm entgangen, dass schon u. a. den Ariostausgaben der 60er Jahre des XVI. Jahrhunderts solche Allegorien beigefügt sind. Auch beschränkt sich W. zu ausschliesslich auf Marino, der ja anch der Generation vor Bernini angehört. Lippi und vor allem Tassoni und Rosa hätten auch gehört werden müssen, um ein richtiges Bild des geistigen Lebens der Zeit zu geben.

Einige kleine historische Irrtümer sind zu berichtigen. Auf S. 69 behauptet W, es sei erst unter Urban VIII. gelungen, die Heiligsprechung Ignaz' von Loyola durchzusetzen; auf S. 114, Anm. 184, erfahren wir dagegen, die Heiligsprechung sei schon am 16. Feber 1622 erfolgt, also schon unter Gregor XV., was auch richtig ist. Dass die

Statue Urbans VIII. am Kapitol nach dem Tode des Papstes nur durch das Einschreiten Berninis vor der Wut des Volkes gerettet worden sei (S. 75), ist nicht richtig (vgl. das Diario des Gigli, das W. nicht benützt hat, trotzdem es kulturhistorisch eine der wertvollsten Quellen ist). Der schlimmste Verstoss, der W. passiert ist, ist der, Michelangelo da Caravaggio zu einem „Landsmann des Cavalier Marino", also zu einem Neapolitaner zu machen (S. 6).

Die Belesenheit des Autors, die sich in gern vorgebrachten Zitaten und in einem überraschenden Literaturnachweis manifestiert, ist sehr anerkennenswert. Leider muss man auch hier die gleichen Einwendungen machen wie bei der Besprechung der prinzipiellen Fragen: Mangel an Kritik und Vernachlässigung gerade der künstlerisch und kunsthistorisch wichtigen Schriften. Was ersteres betrifft, so zeugt es doch von einer geradezu staunenswerten Indulgenz, wenn von Diego Angelis „Chiese di Roma" als von einem „sorgfältigen (!!) und umfassenden Register der Kunstwerke in den Kirchen Roms" (S. 5), von Fraschettis „Bernini", der zu Jubiläumszwecken in wenigen Monaten (Eingeweihte versichern in sechs!) entstand, als von einem „auf eingehendem Quellenstudium" beruhenden Buche gesprochen wird (S. 102, Anm. 14). Auch die reservelose Benutzung der von bösartigem Klatsch nicht immer freien Schriften Gregorio Letis als kulturhistorische Quelle ist nicht ratsam.

Kommen wir nun zum zweiten Punkt, zur Vernachlässigung der das rein Künstlerische betreffenden Schriften, so lag es vielleicht in den Absichten des Verf., von den Kunsttraktaten des XVI. und XVII. Jahrhunderts gerade die auszuschliessen, die die Kunst vom Standpunkte des Künstlers betrachten, so u. a. aus dem XVII. Jahrhundert die des Bisagno (1642) und des Scaramuccia (1674). Viel schwerer wiegt aber, dass W. die wichtigste, weil unmittelbarste Quelle, die wir über Berninis Lebensgewohnheiten und Kunstan- und absichten besitzen, nicht kennt, nämlich das Journal, das während des Aufenthalts Berninis in Paris (1665) der ihm „en suite" gestellte Edelmann M. de Chantelou geschrieben hat, das in der Gazette des beaux arts von Lalanne publiziert wurde (1877 ff.) und das uns ein wahrhaft lebensprühendes Bild des alten Meisters gibt. Ebenso seltsam ist, unter den prinzipiellen Werken über das Barock wie Wölfflin, Strzygowsky und Schmarsow das neueste und gerade das zu vermissen, das dem Verf. über Barockplastik die wertvollsten Aufschlüsse hätte bieten können: ich meine Riegls „Entstehung der Barockkunst in Rom". Dass Verf. diese Werke vielleicht benutzt, aber in seinem „Verzeichnis der hauptsächlich benützten und zitierten Literatur" nicht angezeigt hätte, ist schwer zu glauben, da wir dort mit gleicher Liebe und bibliophiler Genauigkeit die bekanntesten und fundamentalsten Werke neben einer grossen Reihe von schöngeistiger Literatur, wie Gedichte, Romane, Festreden etc., aus denen gelegentliche, beileibe nicht immer auf Bernini bezügliche Zitate zum Aufputze seiner Schrift gedient hatten, zitiert finden. Es ist ja nichts dagegen einzuwenden, wenn Forscher ihre lobenswerte belletristische Belesenheit dazu benützen, dem Texte an passender oder unpassender Stelle hier einen Vers oder einen Passus aus einer Rede d'Annunzios, dort einen Satz aus Zola, dort wieder ein Wort von Nietzsche einzustreuen. Dass aber unter

62 angeführten „hauptsächlich benützten“ Werken nicht weniger als 12 dieser oder ähnlicher Art, deren Titel ohnehin schon in den Anmerkungen genau zitiert wird, nochmals mit Titel, Verlag und Jahr aufrücken, während die oben genannten Schriften fehlen, gibt doch zu denken.

Die Tafeln, die besser und instruktiver hätten chronologisch angeordnet werden sollen, sind gut bis auf die Abbildung der Fonsecabüste, die leider derart ungünstig aufgenommen ist, dass sie einen ganz anderen Eindruck vermittelt als das Original. Doch an dem unergründlichen Kunstverständnis römischer Photographen scheitert oft die beste Absicht des Autors, und „ultra posse nemo obligatur“.

Oskar Pollak-Prag.

---

## Arthur Rössler, Georg Ferdinand Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften. Wien, Selbstverlag von Gustav Pisko, 1908 (jetzt in den Verlag von Karl Graeser & Cie. übergegangen).

Zweimal erleben wir im XIX. Jahrhundert, dass ein österreichischer Künstler, ein Kind des warmen Wiener Bodens, in seinem Schaffen ein gut Teil dessen vorwegnimmt, was Spätere dann als das Programm einer neuen Kunstrichtung ausgebaut haben, dass aber beide in der bescheidenen Liebenswürdigkeit ihres Wesens und in dem systemfeindlichen Grundzug ihrer süddeutschen Herkunft nicht dazu gelangten, die letzten Konsequenzen aus ihren Errungenschaften zu ziehen: Ludwig Anzengruber und Georg Ferdinand Waldmüller. Wie jener dem naturalistischen Drama der Holmsen und Hauptmann vorgearbeitet hat, so war dieser ein Vorläufer des Paysage intime und des Freilichts in Deutschland; beiden aber fehlt die eiserne Konsequenz und die brutale Rücksichtslosigkeit des Schulstifters, die unermüdliche Propaganda des Proselytenmachers, um mehr zu sein als Vorahner, Vorläufer, die sich damit begnügen, für sich das Rechte gefunden zu haben. Wenn aber die Kunst als eine soziale Funktion betrachtet wird, so müssen den fruchtbaren Anregern und mächtigen Durchsetzern, den Pfadfindern und Bahnbrechern gegenüber jene Künstler mit ihrer antisozialen Tendenz zurückstehen, wenn ihnen auch ihre Nachfolger, zum Siege gelangt und mit der Geneigtheit der meisten Arrivierten, den eigenen alten Adel zu erweisen, als ihren Ahnen Statuen setzen werden und wenn auch der verfeinerte Geschmack der Kenner und Liebhaber den herben Reiz solcher Primeurs, den Zauber derartiger Übergangsmeister besonders hoch einschätzen wird.

In besonders hohem Masse gelten solche Vorbehalte bei Waldmüller, in dessen echtlötigem und bescheiden-stolzem Wesen ebensoviel von der Wiener Grundnote des „armen Spielmanns“ steckt wie in manchem seiner heutigen Propagandisten von dem „Schalantertum“, das Hermann Bahr, glaube ich, einmal die zweite Komponente des Wiener Charakters nannte,

von jenem protzigen und selbstzufriedenen „Es gibt nur a Kaiserstadt", das jetzt um jeden Preis aus Waldmüller einen Meister allerersten Ranges machen will. Dass seine „Entdeckung" so durchaus keine Einzelzüge aufweist, dass sie keinen Augenblick früher erfolgte, als bis das Rad der Zeit in ganz Europa seine ganze Epoche wieder in die Höhe gehoben hatte, kann uns an seiner individuellen Sonderbedeutung zweifeln machen. In Frankreich und in Deutschland hat man den Vormärz entdeckt, im Kunstgewerbe und in der Kunstforschung spiegelt sich das wieder und eine Publikation wie etwa Pazaureks Neujahrswünsche legt von der allgemeinen Gültigkeit dieser Bewegung ein ebenso triftiges Zeugnis ab wie Th. Th. Heines Biedermeierparadiese und die horrenden Waldmüllerpreise der letzten Auktionen. Es ist hier nicht der Ort, auf die komplexen Ursachen dieser Richtung einzugehen, auf eine starke, aber ungesunde ihrer Wurzeln möchte ich hinweisen, weil sie zum Teil auch für Waldmüller gilt. Auf die unausrottbare Sehnsucht nach verlogener Sentimentalität nämlich, auf das Bedürfnis nach dem anekdotenhaften Sujet, die sich aus der modernen Kunst vertrieben mit Jubel und Begeisterung auf das ihnen von den Ästheten freigegebene Gebiet stürzen. In seinem geistvollen Vortrag über die vorjährige englische Ausstellung in Berlin hat Friedländer darauf aufmerksam gemacht, wie viele Keime der späteren Kitschmalerei schon in diesen lieblichen Familienidyllen stecken, was übrigens auch Goethe in einem Satze im „Sammler und die Seinen" andeutet (Weimarer Ausgabe 47, S. 138); ich möchte noch weiter gehen und behaupten, dass ein gut Teil des lärmenden Erfolges jener Ausstellung gerade auf diesem Umstand beruhte und dass ganz ähnliches auch von der Biedermeiermode gilt.

Aber wie dem immer sei, heute ist Biedermeier Trumpf und es heisst die günstige Konjunktur ausnützen. Das ist der leidige Eindruck dieses Buches, das an Flüchtigkeit, Oberflächlichkeit und Überhastetheit seinesgleichen sucht. Der kurze Text, den Rössler dem Werke vorangestellt hat, ist in einem seltsam gezierten Deutsch geschrieben, in dem die vielen Neubildungen von Wörtern den schlechten Stilisten verraten, der das wundervoll reiche Instrument unserer Sprache nicht zu meistern versteht; er klingt in den der Publikation zugrundeliegenden Gedanken aus: „Des Künstlers Werk ist da, nicht um besprochen und beschrieben, sondern um beschaut, erfühlt und genossen zu werden".

Diesen Weg glaubt Verf. dem Publikum dadurch eröffnet zu haben, dass er von einer kritischen Würdigung und einer historischen Darstellung gänzlich absieht und sich damit begnügt, in je einem starken Bande einerseits hunderte von Abbildungen nach Werken Waldmüllers, andererseits die Druckschriften und den gesamten handschriftlichen Nachlass des Künstlers zusammenzustellen. Diese ungemein bequeme Methode ist ausserordentlich geeignet, ein durchaus falsches oder gar kein Bild des Künstlers entstehen zu lassen.

Denn wenn der Verfasser auch zweifellos im Recht ist „anzunehmen, dass des Künstlers eigene Schriften die denkbar zuverlässigsten Aufschlüsse über seine Persönlichkeit, seine Entwicklung, seine Bestrebungen und seine Arbeiten zu geben vermögen", so heisst es doch nicht, diesen Zeugnissen zum Worte zu verhelfen, wenn man Schriften und Briefe

ohne Angaben von Daten und Adressaten einfach aneinanderreiht, noch dazu in einer typographischen Ausstattung, die Anfang und Ende der einzelnen Stücke oft nicht erkennen lässt. Dadurch, dass der Leser nie erfährt, aus welchem Anlass diese oder jene Schrift entstanden ist, dass es sich um Polemiken mit Kugler (Schorns Kunstblatt 1847, Nr. 22) oder Eitelberger (T. A. Frankls Sonntagsblätter 1847, Kunstblatt 9—13) handelt, dass Waldmüller auch in auswärtigen Zeitungen seine Sache führen wollte etc., begreift er diese endlosen Wiederholungen desselben Gedankens nicht recht und empfängt aus diesem kritik- und kommentarlos aufeinandergehäuften Wust von Waldmüller den Eindruck eines einigermassen radotierenden alten Herrn.

Aber auch von diesen Mängeln der Herausgabe abgesehen, war es kaum der Mühe wert, diese Schriften in so anspruchsvoller Weise neu zu publizieren; denn das ganze Reformprogramm Waldmüllers ist weder sehr tief durchdacht noch überhaupt sehr persönlichen Charakters. Einige seiner handgreiflichsten Schwächen hat Eitelberger in seiner Schrift: Die Reform des Kunstunterrichts und Prof. Waldmüllers Lehrmethode (Wien, 1848) festgestellt, wichtiger aber als solche Kritik im einzelnen ist das Bedenken, dass die Forderung, die Akademien durch Meisterschulen zu ersetzen, eine ganz allgemeine der Romantik und Nachromantik war. Aus den etwas nebelhaften Vorstellungen von mittelalterlicher Handwerkstüchtigkeit und gotischem Hüttenwesen war diese Reaktion erwachsen, die sich bis Wackenroder und Tieck zurückverfolgen lässt, der sich selbst Goethe unter dem Einfluss von Boisserée nicht entziehen konnte (Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden, Weimarer Ausgabe, 49, I, S. 6) und die später in August Reichensperger einen so temperamentvollen Vorkämpfer erhielt (Eine kurze Rede und eine lange Vorrede über Kunst, Paderborn 1863, und Die Kunst jedermanns Sache, Frankfurt 1865). Dazwischen fällt die von Cornelius im Vereine mit C. J. J. Mosler in diesem Sinne durchgeführte Reorganisation der Düsseldorfer Akademie, G. Courbets Absagebrief (um 1850), Waldmüllers Broschüren etc. Was diesen etwa eine eigene Note gibt, ist die Heftigkeit und Unduldsamkeit des Selfmademan, des Künstlers, der sich ausserhalb der Akademie seinen Weg gebahnt hat; in ganz ähnlich peremptorischer Weise äussert sich Friedrich von Amerling, auch im wesentlichen ein Autodidakt, über Akademien: „Vorzeit und Mittelalter brachten im Gebiete der Kunst, ehe öffentliche Lehranstalten waren, Höchstes und Schönstes in der Kunst hervor, die Zeit der Akademie hingegen nur das Mittelmässige. Also: Keine Akademie mehr!“ (Frankl, Amerling, 107).

In der Tat muss die ganze Diskussion ziemlich fruchtlos sein. Überall entstanden die Akademien im Kampfe gegen das verknöcherte Zunftwesen, als Organ des freien Künstlertums gegenüber dem beengenden Zwang des früheren handwerksmässigen Kunstbetriebs (Vgl. K. Woermann, Die alten und die neuen Kunstakademien, Düsseldorf 1879, S. 8) und überall mussten sie später als die Hüter der Tradition ein Angriffsobjekt aller jüngeren Künstlergruppen bilden. Der Streit um die Akademie ist nur eine Episode des ewigen naturnotwendigen Kampfes zwischen jung und alt. Waldmüllers Verhältnis zu ihr zeigt, dass sie nicht im-

stande ist, ein Genie an seiner Entfaltung zu hindern; seine eigenen Lehrresultate aber beweisen, dass es keine Methode gibt, grosse Künstler zu erzwingen, denn sein bester Schüler, Friedländer, überragt seine Zeitgenossen, die Schüler der Akademie waren, nicht um eine Zollbreite.

In dem Hauptband des Werkes ist das Oeuvre des Künstlers in ziemlicher Vollständigkeit in Abbildungen zusammengestellt; selbstverständlich gibt es auch hier keine erläuternde Note, kein Register etc., weil alle diese Dinge die Wirkung des Künstlers schmälern könnten. Auch hier bin ich leider nicht in der Lage, die Methode des Verfassers gutzuheissen, denn ich glaube nicht, dass irgend jemandem Waldmüllers Persönlichkeit dadurch nähergerückt wird, dass er mit den in so grosser Anzahl und in Reproduktion recht trivial wirkenden Genrebildern gelangweilt, dass er durch die ungenügende Wiedergabe guter und schlechter Portraits und entzückender Landschaftsbilder gereizt wird. Aber das ist eine prinzipielle Frage, deren Bedeutung weit über diesen Einzelfall hinausreicht und ich möchte die Besprechung dieses Buches, das ein besonders krasses Beispiel einer sehr verbreiteten Unsitte ist, benützen, um schwere Bedenken gegen Quantität und Qualität der Abbildungen in populären Werken über bildende Kunst zu erheben.

Eine Gesamtausgabe der Werke eines Künstlers hat für den Kunsthistoriker einen Wert, weil sie ihm in bequemer Form die ihm bekannten Originale ins Gedächtnis ruft und weil er auch bei Bildern, die ihm fremd sind, genau wissen wird, worum er die Reproduktion befragen darf. Für das grosse Publikum aber ist eine solche Publikation nur eines der vielen Mittel, die von der epidemischen Extension-Bewegung geförderte literarische Gefrässigkeit zu befriedigen. Möglichste Vollständigkeit, Alles Abbilden ist das Losungswort der Zeit, die Gefahr läuft, damit der künstlerischen Kultur, nach der sie strebt, ein gewaltiges Hindernis in den Weg zu legen. Denn das Publikum wird immer mehr auf den Gedanken gebracht, dass die Abbildung die Hauptsache sei, dass sie einen Selbstzweck habe, dass sie das Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade ersetze. Wenn Rössler die Kunstforscher ironisierend sagt: „des Künstlers Werk ist da, nicht besprochen und beschrieben, sondern um beschaut, erfühlt und genossen zu werden“, so mag das ja recht grossartig klingen: aber wer glaubt und glauben macht, des Künstler Werke können in Abbildungen beschaut und genossen werden, der hat der Kunst mehr geschadet als der amusischeste Philolog, der eine dürre Abhandlung über irgend ein Kunstwerk zum besten gibt. Durch eine Interpretation in Worten wird doch wenigstens nie der Irrwahn erzeugt, dass die Wirkung des Kunstwerkes in einer entsprechenden Weise reproduziert werden könne.

Zu demselben Resultat wie die massenhaften Abbildungen führen die modernen Reproduktionsverfahren, die nicht wie die alten Umrissstiche oder Lithographien die Erinnerung an das Bild oder eine Vorstellung von ihm erwecken wollen, sondern eingestandenermassen oder uneingestandenermassen die Absicht haben, die Wirkung des Originals zu ersetzen. Musste man früher nur darüber Klage führen, dass durch das massenhafte Publizieren von photographischen Nachbildungen das Farbengedächtnis ungeheuer geschädigt wird, so muss man jetzt bedauern,

dass der Teufel durch Belzebub ausgetrieben werde; dass durch die farbigen Reproduktionen der Sinn für alle malerischen Werte ertötet und eine sehr beklagenswerte Roheit des Sehens herbeigeführt wird. Jetzt, da man „die Gemäldegalerie im Hause“ hat, braucht man sich doch nicht zu den Werken der Meister zu bemühen!

In einem der letzten Hefte des Repertoriums für Kunstwissenschaft hat Kristeller vom wissenschaftlichen Standpunkt wohl berechtigte schwere Bedenken gegen die Art erhoben, wie Kunstwerke reproduziert werden. Hier aber soll der Finger auf eine viel schlimmer eiternde Stelle gelegt werden, denn das Verhältnis des Publikums zu alter und neuer bildender Kunst ist durch die masslos betriebene Popularisierung der Kunstwissenschaft ein ganz falsches geworden; jeder glaubt, die Kunstwerke zu „kennen“, weil er sie erkennt, hat er sie doch in so vielen Abbildungen gesehen.

All das ist zu sehr ein Zug unserer kenntnisreichen, bildungsfeindlichen, Zivilisation fördernden, Kultur zerstörenden Zeit, als dass ich mir einbilden könnte, mit meinem Protest irgend welchen Erfolg zu erzielen. Wie sagt Carl Spitteler in „Imago“ doch so schön: Eure Bildung, eure Wonne über Kunst und Literatur? wenn man euch zur Rechten die Tür zum Paradiese auftäte, und zur Linken einen Vortrag über das Paradies ankündigte, ihr würdet sämtlich am Paradies vorbei in den Vortrag laufen. „Interessant, Interessant!“

Februar 1909. Hans Tietze.

---

# Kunstgeschichtliche Anzeigen.

**Beiblatt der „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“**

Redigiert von **Max Dvořák.**

**Jahrgang 1909.** **Nr. 4.**



J. Lutz et P. Perdrizet, Speculum humanae salvationis. Avec la reproduction, en 140 planches, du Manuscrit de Sélestat, de la série complète des vitraux de Mulhouse, des vitraux de Colmar, de Wissembourg, etc. Leipzig, Carl Beck, 1907/9.

Paul Perdrizet, Étude sur le Speculum humanae salvationis, Paris, Honoré Champion, 1908.

Jules Lutz, Les Verrières de l'ancienne église Saint-Etienne à Mulhouse. Avec 6 planches en phototypie. Mulhouse, E. Meininger, 1906. Suppl. au Bull. du musée hist. de Mulh. t. XXIX.

Die beiden Autoren sind von verschiedenen Seiten zum Studium des Speculum humanae salvationis gelangt. Lutz ist durch die Beschäftigung mit den Glasfenstern der Stefanskirche in Mülhausen, deren reicher und komplizierter Bilderkreis in den bisherigen Erklärungen (Schauenburg, Kraus, Bruck, Fischer) im einzelnen vielfach missverstanden und im ganzen nicht in seiner Geschlossenheit erkannt worden war, zu ihrer ikonographischen Quelle, dem Speculum humanae salvationis hingeleitet worden. Dadurch hat sich seine Entdeckung sogleich in ein praktisches Ergebnis umgesetzt: denn durch die Feststellung der Zusammengehörigkeit der Tafeln konnte die ursprüngliche Anordnung bestimmt werden, die nun der 1903—05 durchgeführten Neueinsetzung der Fenster zugrundegelegt wurde.

Perdrizet ist von einer umfassenden Untersuchung der Schutzmantelmadonna, über die er an anderer Stelle eine grundlegende Arbeit veröffentlicht hat (Bibl. des écoles d'Athènes et de Rome, 101, Paris, Fontemoin 1908), ausgegangen und hat sich mit der Durchforschung der literarischen Zusammenhänge und Quellen des Speculum den Löwenanteil am trefflichen Resultat der gemeinsamen Arbeit gesichert.

Das grosse Werk enthält in zwei Bildermappen eine vollständige Facsimilereproduktion des aus Schlettstadt stammenden Kodex Cgm 146 und eine Auswahl verschiedener Glasfenster, Miniaturen und Gemälde typologischen Inhalts. Will die (übrigens vorzügliche) vollständige Reproduktion des künstlerisch recht unbedeutenden Münchner Kodex ein wenig unökonomisch erscheinen, so hätte man in der Auswahl der zweiten Mappe vielleicht eine grössere Systematik bevorzugt, etwa eine Bildprobe aus allen Codices, wie sie Schreiber in seiner Biblia pauperum (Strassburg, Heitz 1903) geboten hatte; eine Vergleichung der Miniaturen hätte vielleicht teilweise eine Filiation der Handschriften festzustellen gestattet und so ein wichtiges Material zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im Mittelalter geboten. Die bildliche Wiedergabe wird durch eine textkritische, von einem Kommentar begleitete Publikation des lateinischen und des Mielotschen französischen Textes ergänzt.

Den Übergang von der kritischen Publikation des Materials zu seiner wissenschaftlichen Bearbeitung bildet die Zusammenstellung sämtlicher Speculumhandschriften, von denen die Verfasser die stattliche Anzahl von 265 teils illustrierter, teils bilderloser zusammengebracht haben; nach ihrer systematischen Durchforschung der Bibliotheken dürfte nur noch hie und da ein übersehenes Exemplar auftauchen. So möchte ich als bescheidenes Scherflein zu der reichen Liste den bilderlosen Kodex der Nationalbibliothek in Rom (Mss Varia 4), die Miniaturhandschrift der Corsiniana daselbst (vgl. Archivio della R. Società Romana di Storia Patria IX, 229) und die unbedeutende Bilderhandschrift der Rossiana in Wien beitragen. Dagegen mag sich hie und da, wo die Autoren die Angaben der Bibliothekskataloge nicht überprüft haben, eine irrtümlich S. h. s. betitelte Handschrift eingeschlichen haben; so Wien, Hofbibl. 3085, die ich schon im Jahrbuch d. Zentral-Kommission 1904, Sp. 33 als Armenbibel veröffentlichte.

Das Beste des Werkes ist aber, wie ich bereits erwähnte, Perdrizets literarische Untersuchung, die auch in seiner Étude gesondert erschienen ist. Er kam dabei zu dem merkwürdigen Resultat, dass niemand der zahlreichen Gelehrten, die sich um die Feststellung des Autors des S. h. s. bemüht haben, das Werk gelesen hat, denn sonst hätte man ihr schon längst näher gerückt sein müssen; P. mag damit Recht haben, aber wir wollen es nicht allzusehr bedauern, denn es verschafft uns das ästhetische Vergnügen, den Verf. eine Untersuchung von Anfang bis zum Ende in mustergültiger Weise durchführen zu sehen.

Er zeigt zunächst, dass das S. h. s. von einem Mönch für Mönche geschrieben wurde, sodann an einer Reihe von äusseren und inneren Gründen, dass dieser Mönch nur ein Dominikaner gewesen sein kann. Im III. Kapitel geht er zu einer weiteren Einschränkung über. Der von Anbeginn an aus Demut in Anonymität gehüllte Verfasser kann kein Italiener gewesen sein, denn seine Klage, dass Christus widerrechtlich

mit Nägeln statt mit Stricken am Kreuz befestigt worden sei, wurzelt in der nordischen Tradition, während die italienische Kunst einen Unterschied zwischen der Kreuzigungsart Christi und der Schächer nicht gemacht hat. Durch eine scharfsinnige Erläuterung einer Stelle, die den leidenden Christus mit einem Ritter vergleicht und den Ritterschlag, die alapa, eine alemannische Sitte nennt, ergibt sich, dass der deutsche Autor in Südwestdeutschland gelebt haben müsse; und durch eine sehr genaue textkritische Vergleichung kommt der Verfasser zu dem Ergebnis, dass das S. h. s. von niemandem geschrieben wurde, als von dem berühmten Karthäuser Ludolph von Sachsen, der um das in zwei Handschriften als Entstehungszeit des Speculum genannte Jahr 1324 als Dominikaner in Strassburg lebte. Dadurch erhält die Vermutung, dass Ludolph das S. h. s. geschrieben habe, die ein anonymer Kopist schon 1646 in dem Clm 9491 aussprach, eine mächtige wissenschaftliche Stütze und nahezu volle Gewissheit. Ebenso erfolgreich ist der Verf. bei der Untersuchung der Quellen des S. h. s., die mit Hilfe einer reichen Erudition und mit methodischer Sicherheit geführt wird. Die letzten Kapitel erörtern die Stellung des S. h. s. innerhalb der anderweitigen typologischen Literatur und ich darf hier meiner Freude Ausdruck geben, dass der gelehrte Verf. in seiner viel breiter angelegten Untersuchung alle wesentlichen Resultate meiner oben zitierten Jungfernarbeit bestätigt. Auch er erblickt in den zerstreuten Elementen typologischen Charakters, die vor dem XII. Jahrhundert auftauchen, nur vorbereitende Studien und räumt der Rhein-Moselgegend für die Ausbildung des vollständigen typologischen Systems eine besondere Bedeutung ein. Seine volle Ausbildung erfährt es in der Biblia pauperum, deren Titel Verf. für eine jüngere Zutat hält, während der richtige Name Biblia picta sei; ich möchte doch für den viel angegriffenen Namen eine Lanze brechen und bezweifeln, dass die Benennung Biblia picta um 1470 im Clm 22098 (schon als Gattungsname) grössere Glaubwürdigkeit beanspruchen darf, als der Titel Biblia pauperum im Wolfenbüttler Kodex 2950, auf den der allgemeine Gebrauch dieser Benennung zurückgeht: ein selbständiges Zeugnis für den gebräuchlichen Titel bietet auch die bilderlose St. Florianer Handschrift XI 32, die von einer Hand des XIV. Jahrhunderts zweimal als B. p. bezeichnet ist.

Das Schlusskapitel beschäftigt sich mit der ikonographischen Einflussphäre des S. h. s., die sich naturgemäss in ein ziemlich weites Grenzgebiet verliert, innerhalb dessen sich das Wurzeln der typologischen Darstellungen gerade im S. h. s. wohl vermuten, aber nicht nachweisen lässt.

Rein kunstgeschichtlich ist das Ergebnis der Verf. nicht besonders reich, da es sich auf die richtige Deutung einiger weniger inhaltlich unerkannter Denkmäler, auf die Feststellung von handschriftlichen Vorlagen für einige andere beschränkt. Aber die Kunstgeschichte, die so oft für ihre Forschungen der Mithilfe der anderen historischen Disziplinen bedarf, wird in diesem Fall gern als Hilfswissenschaft dienendes Glied gewesen sein und mitgeholfen haben, unsere Kenntnis der allgemeinen und der literarischen Kultur des Mittelalters um ein beträchtliches und interessantes Stück zu erweitern.

Wien. Hans Tietze.

Hanns Heinz Josten, Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 (»des hl. Bernward Evangelienbuch«) im Domschatze zu Hildesheim. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1909. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 109.

Für die Entwicklung der norddeutschen Kunst des frühen Mittelalters bedeutet die durch Bischof Bernward von Hildesheim ins Leben gerufene Kunstschule den Anbruch einer neuen Epoche. Die Erinnerung an diese schöpferische Tat Bernwards ist das ganze Mittelalter hindurch lebendig geblieben und hat den Namen des kunstsinnigen Bischofs mit nie verlöschendem Glanze umgeben. Begreiflicherweise hat es auch nicht an Versuchen gefehlt, diese eigenartige Kunstblüte genauer zu analysieren. Aber trotz aller Forschungen können die Einflüsse, die sie hervorriefen, keineswegs als geklärt angesehen werden.

Mit der Miniaturmalerei der bernwardinischen Zeit, die zwar nicht dasselbe Interesse beanspruchen darf wie die gleichzeitige Plastik, hat man sich in letzter Zeit des öfteren beschäftigt. Ein Beweis, dass das Interesse der Forschung diesem Gebiete noch immer zugewandt ist, bilden die kürzlich erschienenen »Neuen Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18.« Die Handschrift ist durch die Publikation von Beissel allgemein bekannt geworden und es wird im Folgenden zu untersuchen sein, inwieweit der Verf. über die Ergebnisse Beissels und derer, die sich nach ihm mit der gleichen Materie beschäftigt haben, hinausgekommen ist. Und man kann um so gespannter auf seine Beobachtungen sein, als er am Schluss der Einleitung erklärt: „von einer Berücksichtigung der bisherigen Resultate absehen zu müssen, weil der Umfang ihrer Richtigkeit nicht feststeht."

Im ersten Kapitel gibt der Verf. ein langatmiges beschreibendes Verzeichnis der Bilderhandschrift, das ruhig hätte unterbleiben können. Ohne die Tafeln in Beissels Buche wird doch niemand die Beschreibung zu Rate ziehen und diese findet sich ohnehin schon dort. Sie hätte einen Sinn gehabt, wenn der Zyklus in mehreren Varianten existierte.

Zu Beginn des zweiten Abschnittes, der den Titel führt „Zuweisung des Schmuckes", teilt der Verf. die künstlerische Ausstattung der Handschrift unter drei verschiedene Künstler auf: den Künstler der Federzeichnung, den Bildermaler und den Maler der Initialseiten.

Dass die Federzeichnung einen anderen Stil zeigt, wie die übrigen Miniaturen der Handschrift, war bereits allseitig anerkannt, und Beissels Vermutung, dass gleich darauf ein Wechsel im Programm der Ausstattung stattgefunden habe, verdient volle Beachtung. Ich kann jedoch dem Verf. nicht zustimmen, wenn er mit Beissel das Bild des Matthäus als eine Vorzeichnung ansieht. Das Blatt ist in miniumroter Zeichnung ausgeführt (ein Material, das mir im frühen Mittelalter zur Skizzierung eines Bildes sonst nicht bekannt ist) und dürfte etwa eine ähnliche Wirkung erstreben, wie die nur in goldenen Linien gegebenen Zeichnungen der Regensburger Schule. Die Behauptung, das Blatt sei mit nordfranzösischen Arbeiten dieser Zeit verwandt, wird ohne Begründung ausgesprochen. Ganz phantastisch ist der Erklärungsversuch der beiden Türme zu Seiten des Evangelisten. Verf. sieht darin eine Anspielung

auf das alte und neue Testament (Giebelbau und Kuppelbau). Dieser fruchtbare Gedanke wird dann des weiteren ausgeführt. Schliesslich soll der Evangelist „seine Rechte wie nehmend dem Füllhorn im Kuppelbau, das Antlitz dem an den Giebelbau angelehnten Buche, dem Evangelium des Matthäus“ zuwenden. Dem gegenüber ist zu bemerken, dass Matthäus die Rechte nicht „nehmend“ sondern im Redegestus ausstreckt und es zum mindesten sehr zweifelhaft erscheint, ob er in das seitwärts aufgestellte Buch blickt; mithin ist der Evangelist nicht schreibend, sondern redend dargestellt. Die Türme jedoch sind nichts anderes als ein Tintenständer und ein Lesepult, deren Formen infolge der Beeinflussung durch die architektonische Rahmung anderer Evangelistenbilder in dieser Weise modifiziert erscheinen.

Naturgemäss ist der Charakterisierung des Bildermalers der längste Abschnitt des Buches gewidmet. In der stilkritischen Untersuchung ist die Beobachtung, dass scharfwinklig übereinander angeordnete Falten sich sonst nur bei byzantinischen Emails finden, durchaus unrichtig. Abgesehen davon, dass von einer Beeinflussung durch diese Arbeiten nicht die Rede sein kann, dürfte diese Linienführung aus den bogenförmigen Motivierungslinien entstanden sein. Übergänge lassen sich gerade im Evangeliar beobachten und es entspricht diese Entwicklung durchaus der im ganzen Kodex mit dem grössten Nachdruck durchgeführten Tendenz einer rein flächenhaften Auffassung der Formen, die noch erhöht wird durch die trockene, spitzige Art der Zeichnung.

Am Schluss der Charakterisierung des Stils der Miniaturen konstatiert dann der Verf., dass der Codex „in Bezug auf die Technik“ unter den gleichzeitigen Handschriften „keine Verwandte“ habe. Dagegen findet er, dass das Bernwardsevangeliar der Wiener Genesis, dem Kodex von Rossano und dem Fragment aus Sinope „überaus nahe“ stehe. Wir sind einigermassen erstaunt über diesen Hinweis. Unsere Verwunderung wächst jedoch noch um ein beträchtliches, wenn wir die Ansicht folgendermassen begründet sehen: „Die Übereinstimmungen in der Technik beziehen sich auf die Zeichnung des Gesichtes (besonders auf die Zeichnung der Augen und Nase), der Behandlung der Haare und des Bartes und die Faltenbildung durch schwarze Linien, also auf Grundelemente, die ein Maler sich bei seiner ersten Ausbildung aneignet.“ Ich habe diese Stelle im Wortlaut zitiert, um nicht in den Verdacht zu geraten, wichtige Stellen in der Begründung unterdrückt zu haben.

Es ist sinnlos, eine solch abstruse Ansicht — noch dazu mit dieser Begründung — irgendwie zu diskutieren. Denn es lässt sich schlechterdings kaum ein grösserer Gegensatz denken, wie zwischen dem Bernwardsevangeliar mit seinem zeichnerischen Flächenstil, der die Figuren zusammenhanglos vor einem ornamentierten Hintergrunde erscheinen lässt und den genannten oströmischen Denkmälern, mit ihrer rein malerischen Auffassung und impressionistischen Wiedergabe der Erscheinung.

Zu dem Abschnitte über „Gestalten- und Typenbildung“ ist zu bemerken: Das Zählen der Bärte, das der Verf. auf S. 39 u. 40 unternimmt, ist vergebene Liebesmühe. Gewagt ist die Behauptung, dass der bartlose hellenistische Typus Christi im Abendlande zu der Zeit allgemein üblich gewesen sei. Dass „der Kopf Bernwards auf dem Wid-

mungsbilde wohl in den Hauptzügen dem wirklichen Aussehen des Bischofs entsprechen wird", ist keineswegs anzunehmen. Vielmehr scheint mir eine typische Bildung vorzuliegen. Die Bemerkung, dass „es ja überhaupt keine weiblichen Engel in Kunstdarstellungen gibt", bedarf doch wohl einer recht grossen Einschränkung. Ebenso ist die Stilisierung der Erdschollen durchaus nicht etwas Auffallendes; vielleicht verrät sich darin Fuldenser Einfluss. Sonderbar wirkt der Satz: „Von Luft hat der Maler keine Vorstellung." Der Umstand, dass die Flügelstellung der Engel (die übrigens auch auf dem Bernwardsarkophag begegnet) die orientalische ist, und Christus einmal ein langes ärmelloses Gewand trägt, lässt durchaus nicht auf einen besonders starken morgenländischen Einfluss schliessen. Auch in diesem Kapitel vermag also der Verf. keine irgendwie verwertbaren Indizien beizubringen.

Der gänzliche Mangel an wissenschaftlicher Methode zeigt sich aber besonders in der ikonographischen Behandlung des Bilderzyklus. Hier wird eine Tabelle aufgestellt, die morgenländische und abendländische Handschriften enthält. Diese Tabelle wird in den Händen des Verf. zu einem Zauberbuche, aus dem er morgen- oder abendländischen Ursprung einer Komposition mit unfehlbarer Gewissheit abliest.

Dass seine Tabelle ja doch nur eine durchaus willkürliche Auswahl und der erhaltene Denkmälerbestand ein ganz zufälliger ist, kommt dem Verf. gar nicht in den Sinn. Was soll das überhaupt heissen, dass einzelne Szenen für das Morgenland, andere für das Abendland charakteristisch sind? Abgesehen davon, dass man dazu das gesamte erhaltene Material heranziehen müsste (und nicht nur die Handschriften) und auch dann nur mit Vorbehalt etwas aussagen könnte, trifft ja doch diese Teilung niemals auf geläufige Szenen, wie z. B. die Verkündigung der Geburt des Täufers, zu. Die illustrierte man eben im Abendlande und im Morgenlande. Nicht, ob die Szenen hier oder dort vorkommen, sondern die spezielle Art ihrer Ausgestaltung hätte bis in die Einzelheiten verglichen werden müssen. So bleibt das Ganze ein leeres Herumraten und der Verf. verfährt in der Teilung des Bilderkreises, wie wenn er schwarze und weisse Böcke von einander sonderte. Eine Probe: „In altchristlich-lateinischen Handschriften findet sich aber diese Darstellung („das Wort bei Gott") nicht. Es ist daher notwendig anzunehmen, dass sie orientalischer Herkunft ist." (S. 58.) Aber wie viele altchristlich-lat. Handschriften besitzen wir denn? Sie sind bald genannt. Ausserdem besagt es doch nicht viel, dass die Szene eventuell letzten Endes orientalisch ist. Ist sie in der karolingischen Zeit schon im Abendlande heimisch, so braucht der Verf. gar nicht seine Zuflucht nach St. Gallen zu nehmen, das er für den einzigen Ort anzusehen scheint, wo eine Vermischung von abendländischem und morgenländischem Bilderkreise stattgefunden hat. (Nebenbei gesagt ist es sehr zu bedauern, dass der Verf. das Material an St. Gallener Handschriften so wenig kennt, obgleich er fortwährend von St. Gallener Einflüssen berichtet.)

Es ist daher selbstverständlich, dass das so gewonnene — an und für sich schon für diese Zeit belanglose — Resultat der 18 Seiten langen Untersuchungen: „eine Vermischung der abendländischen mit dem mor-

genländischen Bilderkreise" keinerlei Aufschluss über die Handschrift gewährt.

In dem folgenden Kapitel, in dem Verf. die Herkunft des Bildermalers behandelt, wird alles darauf zugeschnitten, um eine Verwandtschaft mit St. Gallen zu beweisen, was trotzdem nicht gelingt. Eine Übereinstimmung der Szenen mit den St. Gallener Titulis ist durchaus nicht vorhanden; es fehlen daselbst — wie aus der Tabelle des Verf sofort ersichtlich — von 18 Darstellungen 12. Die auf St. Gallen zurückgehenden Mainzer Tituli sind wahrscheinlich später als die Hildesheimer Handschrift, lassen ausserdem 4 Szenen vermissen. Dieser Grund ist mithin hinfällig. Die orientalischen Anklänge, die nicht in dem Masse vorhanden sind wie der Verf. annimmt, beweisen doch keineswegs eine Abhängigkeit von St. Gallen. Den Niedergang St. Gallens am Ende des zehnten Jahrhunderts erwähnt der Verf. selbst. Dass der zu Anfang des elften Jahrhunderts beginnende Aufschwung so früh bis nach Hildesheim gewirkt haben sollte, ist kaum anzunehmen. Wenn schliesslich der Verf. das unbequeme Fehlen der entsprechenden Denkmäler mit den Stürmen entschuldigt, die über St. Gallen dahingegangen sind, so trifft dies keineswegs zu. St. Gallen darf als eine der am besten erhaltenen mittelalterlichen Bibliotheken gelten.

Aber selbst, wenn alles dieses sich so verhielte, würde es noch nichts beweisen, bevor nicht eine stilistische Übereinstimmung nachgewiesen wäre; die zu versuchen dem Verf. durchaus fernliegt.

Der Maler der Initialseiten wird auf drei Seiten abgehandelt. Der Verf. folgt darin Beissel und Swarzenski, dass er den Initialenmaler von Regensburg abhängig, ja „aus der Regensburger Schule hervorgegangen" sein lässt. Gegen Ende des Passus bemerkt er kurz, dass die Buchstabenbildung wie die Ornamentik zu dem Schlusse zwinge, die Handschrift sei vor den übrigen Hildesheimer Arbeiten aus der Zeit Bernwards entstanden. Dieser Regensburger Einfluss ist sehr übertrieben. Gewiss, er ist vorhanden, doch in weit stärkerem Masse hat die sächsische Buchillustration der Ottonenzeit, die sich im Stil an die frankosächsische Schule anschliesst, eingewirkt. Von der Existenz dieser Handschriftengruppe und ihrer Erwähnung in der Litteratur scheint der Verf. gar nichts zu ahnen. Denn er erwähnt Haseloffs Aufsatz im Erfurter Ausstellungswerk so wenig, wie seine gepresste Zusammenfassung in Michels Histoire de l'art, wo H. diese Gruppe zum erstenmal zusammenstellt. Allerdings nimmt Haseloff den Kreis wohl etwas zu weit; die Handschriften in Leipzig (Univ.-Bibl. Nr. 76) und London (Brith. Mus. Egerton Ms. 768) möchte ich nicht so unbedingt als sächsich bezeichnen. Aus dieser sächsischen Handschriften-Gruppe stammt die Ornamentik der Gründe (auch in den Bildern), die Formation der Initialen, wie der ganze Aufbau der Zierseiten (zu vergl. bes. d. Hs. 426. Helmst. der Wolfenbüttler Bibl.). Die Form der Ranken und die weisse Sprenkelung des Grundes scheinen dagegen in der Tat auf Regensburg zu deuten.

Es wundert mich, dass der Verf. sodann den Mut gefunden hat, die gegenseitigen Beeinflussungen der Künstler zu behandeln. Denn jeder, der diese wenigen Zeilen liest, wird an seiner Scheidung in Bilder- und Initialmaler irre werden. Hat sich etwa auch beim Verf. ein

Wechsel in der Ansicht während der Arbeit vollzogen? S. 33 spricht er noch sehr sicher; „Ihre Technik, sowie ihr Motivenschatz — ein Vergleich kann sich nur auf die ornamentalen Elemente ihrer Arbeiten erstrecken — sind grundverschieden.“ S. 74 merkt er dann selber die Übereinstimmungen in der Dekoration der Gründe an, behauptet jedoch, der Bildermaler behandele die dekorativen Elemente malerischer. Ich habe die Handschrift auf die Möglichkeit einer Trennung zwischen Bild- und Initialmaler untersucht und muss erklären, dass davon gar keine Rede sein kann. Dass der Rahmen um die Bilder stets die gleiche Form und Färbung besitzt, liesse sich zur Not aus dem einheitlichen Plane, der bei der Ausstattung der Handschrift zu Grunde lag, erklären. Wichtiger ist, dass die technische Ausführung ganz die gleiche ist, dass sich die Motive der Initialgründe in den Hintergründen der Bilder wiederholen und dass schliesslich diese ganze Ornamentik auf die gleichen sächsischen Vorbilder zurückgeht.

Ganz kläglich sind die im letzten Kapitel enthaltenen Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei Hildesheims ausgefallen. Zunächst entstammt das Evang. Nr. 13 sicher der vorbernwardinischen Zeit. Besonderes Interesse erlangt aber der Kodex dadurch, dass die Anfänge der einzelnen Evangelien am Rande flüchtige Zeichnungen der Evangelisten enthalten, die der Verf. gar nicht erwähnt. Diese später hinzugefügten Zeichnungen sind Kopien nach Evangelistenbildern, die eine Handschrift im Besitze des Hildesheimer Domes enthalten haben wird und die unverkennbar den Stli der Reimser Schule zeigen. Und dies ist von um so grösserer Bedeutung, als Bischof Ebo von Reims nach Hildesheim übersiedelte. Wir gehen daher wohl nicht fehl, wenn wir diese Zeichnungen als eines der ältesten Kunstdenkmäler der vorbernwardinischen Zeit betrachten, zugleich als das einzige erhaltene Dokument, das uns von dem künstlerischen Einfluss von Reims auf Hildesheim Kunde gibt.

Dass Guntbald nur der Schreiber der beiden inschriftlich gesicherten Handschriften ist, ist möglich, jedoch nicht zwingend zu beweisen. Was ferner das 1011 von Guntbald vollendete Evangeliar Nr. 33 angeht, so ist eine Aufteilung seines künstlerischen Schmuckes unter drei Künstler, wie der Verf. möchte, unnötig. Eine erschreckend geringe Monumenten- und Litteraturkenntnis verrät wiederum die Vermutung, dass sich der Künstler durch die von Othwin aus Italien mitgebrachten Handschriften habe anregen lassen. Wie längst bekannt und bei Haseloff zu lesen, ist der Codex eine Kopie nach einem Spätlinge der Adagruppe aus der Reichenauer Richtung. Das Sakramentar Nr. 19, das, einer späteren Notiz zufolge, 1014 ebenfalls von Guntbald geschrieben wurde, könnte sehr wohl von demselben Künstler herrühren, der das eben genannte Evangeliar geschaffen hat. Die verschiedenen Vorbilder erklären zur Genüge die Differenzen im Stil. Der Verf. möchte die Initialen gleich an „eine ganze Anzahl von Künstlern“ verteilen. Diesmal haben neben der Reichenauer bes. die Regensburger und Fuldaer Malschule Pate gestanden. Letztere hat nicht nur auf einige Initialen und die architektonische Rahmung des Präfationsblattes, sonden auch auf die Figuren des Kanonbildes eingewirkt. Das Gleiche gilt von den Figuren des Titelbildes der Bibel des hl. Bernward (Nr. 61), während die Musterung des Grundes

auf dem gleichen Blatte sich wieder ganz an Motive der sächsischen Handschriften der Ottonenzeit anschliesst. Die stilistische Verwandtschaft zwischen der Bibel und dem Sakramentar geht so weit, dass Swarzenskis Annahme, beide Handschriften seien von demselben Künstler ausgeführt, meiner Ansicht nach zu Recht besteht. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Guntbald der Künstler der soeben genannten drei Handschriften ist. Die Beobachtung des Verf., der Maler des Evangeliars Nr. 18 habe den Stil der Bilder im Sakramentar und in der Bibel beeinflusst, beruht auf einem Irrtum.

Endlich das Evangelium des Hezilo (1054 — 79)! Verf. sieht darin die Verschmelzung der bisher nebeneinander bestehenden Kunstströmungen. Haseloff hat im Erfurter Ausstellungswerke bereits gewisse Zweifel an der späteren Entstehung der Handschrift geäussert und in den Evangelistenbildern und Initialen eine Anlehnung an frankosächsische Vorbilder beobachtet. Dass das Evangeliar aus der Zeit Hezilos stamme, wird durch nichts bezeugt. Der Zusammenhang mit den bernwardinischen Miniaturhandschriften scheint mir jedoch so eng, dass ich die Handschrift unter die Erzeugnisse jener Zeit einreihen möchte. Den Codex in die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts zu setzen, verbieten die Evangelistenbilder. Zuzugeben ist, dass die Handschrift in der Ausbildung der Ranken (bes. fol. 164a) und in der helleren Färbung gegenüber den anderen bernwardinischen Codices fortgeschrittener erscheint; mithin als das letzte Glied der Entwicklung angesehen werden muss. Weit entfernt sind jedoch die Bilder der Evangelisten von der flächenhaften Wirkung der Figuren, wie sie das Evangeliar Nr. 18 zeigt, das darin überhaupt unter den genannten Denkmälern allein steht. Um so mehr scheint mir die Ansicht Swarzenskis berechtigt, dass uns in der Handschrift vielleicht ein Repräsentant einer älteren einheimischen Kunstweise vorliegt. Auch die stilistische Übereinstimmung mit den Niellis des Kastens Nr. 26 des Domschatz-Verz. spricht für diese Annahme.

Einen ähnlichen Fall beobachten wir in der Handschriftengruppe, die in Minden zur Zeit des Abtes Sigebert (1022—30) entstanden ist. Ein in der Bibliothek zu Hannover befindliches Evangeliar (Depos. Hamel. 37; Vöge Repert. XVI, Hs. Nr. VIII) fällt ganz aus dem Rahmen der übrigen unter dem Einfluss der Liuthargruppe stehenden Malereien heraus, und Vöge meint daher, dass die Handschrift eine ältere einheimische Kunstrichtung fortführe. Die Evangelistenbilder zeigen wie im Hezilo-Evangeliar die Teilung des Bildgrundes in einzelne farbige Streifen, und die Brustbilder der Symbole erscheinen gleichfalls in Kreisen zu Häupten der Evangelisten. Auch auf ein Evangeliar im Dom zu Mainz möchte ich bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen, da es, bei minder stark ausgeprägtem zeichnerischem Stil, mit dem Bernwardsevangeliar einige Verwandtschaft zeigt.

Überhaupt wäre es für den Verf. eine selbstverständliche Aufgabe gewesen, die gleichzeitigen norddeutschen Denkmäler, die auf Bremen, Essen, Werden, Walbeck-Magdeburg deuten, ferner die durch den Grafen Kesselstadt nach Trier gelangten Codices zusammenzustellen und mit den Hildesheimer Handschriften in Beziehung zu setzen. Erst dann würde er vielleicht „ein Mittel in die Hand geben, die Werke der Hil-

desheimer Buchmalerei des elften Jahrhunderts zu analysieren und richtig in den grossen Zusammenhang der Geschichte der Malerei des Mittelalters einzuordnen.“ Sicherlich hätte er damit der Kunstwissenschaft einen besseren Dienst geleistet, als mit der verfrühten Publikation seiner Studien, die nur einen Rückschritt in der Erkenntnis der Hildesheimer Buchmalerei des elften Jahrhunderts bedeuten.

Und nun zum Schluss noch eine Frage: War es nötig, ein gänzlich dilettantenhaftes Buch einer so eingehenden Kritik zu unterziehen, und hätte man es nicht lieber mit Stillschweigen übergehen sollen? Wenn man bedenkt, dass der Aufsatz in einer Serie von kunstgeschichtlichen Untersuchungen erschienen ist, auf die ein mit der wissenschaftlichen Erforschung dieses Gebietes weniger Vertrauter sogleich gestossen wird, so erhält der Fall eine prinzipielle Bedeutung. Wer sich über die Hildesheimer Buchmalerei der bernwardinischen Zeit orientieren will, wird zu diesem leicht erreichbaren Heftchen greifen, da er annehmen muss, in den „Neuen Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18“ die Ergebnisse der bisherigen Forschung zusammengetragen und kritisch bearbeitet zu finden. Daher erschien es angebracht, zu zeigen, wie sehr das Buch alle derartigen — infolge seines Titels gewiss gerechtfertigten — Erwartungen enttäuscht.

Wien. E. Heinrich Zimmermann.

---

Max Geisberg: Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Bd. II. der »Meister der Graphik». Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Ist das Streben Max Lehrs' darauf gerichtet, seiner umfassenden Arbeit über den deutschen, niederländischen und französischen Kupferstich des 15ten Jahrhunderts vor allem die Form eines für den praktischen Gebrauch geeigneten Katalogs zu geben, so steht die genetische historische Betrachtung in der vorliegenden Arbeit Max Geisbergs durchaus im Vordergrund. Das Geisbergsche Buch umfasst im wesentlichen die Zeit von 1430—1468, nur bei der Betrachtung der Tätigkeit Israhels von Meckenem überschreitet er diese Grenze. Es ist also die Zeit der Goldschmiedestecher, die der Verf. behandelt und die im Meister E. S. ihren Höhepunkt erreicht; von da an übernahmen die Malerstecher wie Martin Schongauer und der Meister des Hausbuchs die Führung, bis mit Albrecht Dürer der Kupferstich fast unvermittelt aus dem Frühstadium in das der höchsten Reife tritt. Diese Periode teilt Geisberg wiederum in 2 Abschnitte: Die Zeit der Primitiven bis zum Meister E. S. und die Zeit der Tätigkeit dieses Meisters, die er vom Beginn der fünfziger Jahre bis zum Jahre 1467 höchstens 68 reichen lässt, eine Datierung, mit der man im wesentlichen einverstanden sein wird.

In seiner Einleitung sucht Geisberg die Geschichte und das Wesen des Kupferstichs in dieser Epoche in ihren wesentlichen Punkten klar-

zulegen. Die Zahl der auf uns gekommenen Blätter, die wahrscheinliche Art der Entstehung des Kupferstichs, die Künstler oder Meister, die ihn übten, das Problem der Schulzusammenhänge, die Frage nach dem Wesen und der Bedeutung der Monogramme und Zeichen, die Zwecke, für die der Kupferstich anfänglich bestimmt war, bilden hier den Angelpunkt der Betrachtung. Schon Kristeller hat die Entstehung des italienischen Kupferstichs aus dem Niello in das Fabelreich verwiesen, Geisberg tut dies mit der gleichen Nachdrücklichkeit für den deutschen, indem er besonders auf die feine schummernde Technik gerade der frühesten Arbeiten hinweist, während doch die Abstammung vom Niello hier eine ungemein tiefe und kräftige Strichführung voraussetzen würde. Dass aber der Kupferstich zwar nicht im Niello, wohl aber in der Gravierkunst des zünftigen Goldschmiedes seinen Ursprung hat, das zeigt der Verf. an verschiedenen Details wie den Kronen, den Schmuckgegenständen, die die dargestellten Personen tragen, den Mustervorlagen für Goldschmiedearbeiten und den Ornamentblättern, die alle die Hand von im Goldschmiedehandwerk bewanderten Meistern zeigen. Das Zeichnen und Gravieren musste jeder Goldschmiedelehrling und Geselle verstehen, wie Geisberg nachweist, und darum war eine von der handwerklichen Schulung unabhängige künstlerische nicht erforderlich. Diese Fertigkeiten gehörten zum Handwerk, und der Kupferstich wurde daher in dieser frühern Zeit von den zünftigen Goldschmieden gepflegt und nicht, wie vielfach angenommen wird, von Spezialisten. Die Frage nach der Priorität des Holzschnittes oder Kupferstichs erklärt der Verf. für ebenso falsch und überflüssig, wie etwa die, wie und wann der Kupferstich erfunden worden sei, und welches Land den Ruhm der Erfindung beanspruchen dürfe.

Aus diesen nicht künstlerischen sondern rein handwerksmässigen Betrieben des früheren Stichs erklärt der Verf. auch manche Erscheinungen, die zu Missverständnissen in der Beurteilung der frühern Kupferstecher geführt haben, weil man gewohnt war, hier den Masstab einer künstlerischen Produktionsweise anzulegen. So sieht der Verfasser die Monogramme nicht als Signaturen im Sinne von Künstlerinitialen, sondern als Hausmarken oder Werkstattmarken im Sinne von Goldschmiedemarken an und spricht die Ansicht aus, dass das Signieren der Kupferstiche ursprünglich aus dem Gebrauch der Goldschmiedewerkstätten hervorwächst, ihre Arbeiten mit der Meister- oder Werkstattmarke zu versehen, sobald sie die Werkstatt verliessen. Für diese Herkunft der Monogramme spricht auch der Umstand, dass die Goldschmiedemarken ungefähr gleichzeitig mit den Kupferstich-Monogrammen allgemein in Aufnahme kommen. Während die Meistermarken auf Goldschmiedearbeiten in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts nur vereinzelt auftraten, nehmen sie gegen das Ende dieser Epoche an Häufigkeit zu, bis sie im 16ten Jahrhundert die Regel bilden. Alles also spricht hier für die Richtigkeit der Annahme Geisbergs und mit dem Verfasser werden wir dann auch das Anbringen von Haus- oder Werkstattmarken auf retuschierten Platten anderer Künstler, wie es beispielsweise Israhel von Meckenem mit Vorliebe übt, als Werkstattgepflogenheit, ja als Werkstattrecht ansehen müssen.

Mit dem zunft- und handwerksmässigen Betriebe hängt schliesslich auch eine Erscheinung zusammen, die sich als weiteres Resultat der Forschungen des Verfassers darstellt, dass nämlich von einem historischen Zusammenhang im Sinne eines Schulzusammenhanges, wie ihn die bildende Kunst kennt, beim primitiven Kupferstich nicht die Rede sein kann. Höchstens ist es möglich von Werkstattbeziehungen zu sprechen, wie sie durch das Wandern der Gesellen und damit auch gewisser Vorlagen und vielleicht auch einzelner Platten hergestellt wurden. Derartige Beziehungen weist Geisberg zwischen dem Meister von 1462, dem Erasmusmeister und Israhel von Meckenem nach. Im übrigen herrscht die Abhängigkeit des Kopisten vom Original, aus der man natürlich in keiner Weise auf irgend welche persönliche Beziehungen schliessen kann.

Was wir also über die Meister des Frühstichs wissen, deren Namen in ebenso tiefes Dunkel gehüllt sind, wie ihr Leben und ihre Herkunft, erfahren wir nur durch systematische Vergleichung der gestochenen Blätter dieser Periode, die uns dazu führt das gesamte Material nach stilistischen Gruppen und schliesslich nach einzelnen Händen zu sondern.

Im speziellen Teil der vorliegenden Arbeit hat sich Geisberg die doppelte Aufgabe gestellt, einerseits das ganze vorhandene Material nochmals stilkritisch zu überprüfen und die noch unbestimmten Arbeiten den verschiedenen Meistern, bezw. Händen zuzuweisen, andererseits die auf diese Weise gewonnenen Stecherwerke möglichst nach chronologischen und genetischen Gesichtspunkten zu ordnen, und man muss dem Verfasser hier zugestehen, dass er über der umfassenden und äusserst gründlichen Detailforschung die grösseren Gesichtspunkte nicht aus dem Auge verloren hat.

An die Spitze stellt Geisberg den Spielkartenmeister, dessen Tätigkeit er abweichend von Lehrs nicht vor den vierziger Jahren beginnen lassen will. Er stützt sich hierbei auf den Stich des hl. Bernhardinus, Lehrs Kat. I, 239, 11, den er als eine vom Meister von 1462 retuschierte Originalarbeit des Spielkartenmeisters ansieht. Da Bernhardinus erst 1450 heilig gesprochen wurde, so muss das Blatt nach 1450 entstanden sein. Diese Vermutung hat viel Verlockendes, es darf aber dabei nicht übersehen werden, dass, nachdem Lehrs die Entstehung des Kartenspiels vor 1446 nahezu bestimmt erwiesen hat, frühe Blätter, wie das Gebet Christi am Ölberge, L. 1, oder das Martyrium der hl. Katharina, L. 39, kaum drei oder vier Jahre vor dem Kartenspiel entstanden sein müssten, was nach dem stilistischen Abstand, der zwischen diesen Arbeiten besteht, doch recht unwahrscheinlich ist. Dass die Heimat des Spielkartenmeisters in Oberdeutschland und zwar speziell in Basel zu suchen sei, kann nach Lehrs und Geisbergs Ausführungen wohl als erwiesen betrachtet werden. Es wäre daher historisch konsequenter gewesen, wenn der Verf., wie es Lehrs tat, den Spielkartenmeister seinem Landsmann und Zeitgenossen, dem Meister von 1446 hätte folgen lassen. Der Grund, warum er zwischen diese beiden Baseler den Meister von 1462 einschiebt, der vermutlich niederdeutscher Herkunft ist, liegt darin, dass dieser Meister fast ausschliesslich nach dem Spielkartenmeister kopierte und sachlich daher besser im Zusammenhang mit diesem letzteren zu betrachten war. Durchaus richtig dürfte die Zuweisung des Stiches «Die

Macht des Weibes», L. 163, 16 an den Meister von 1462 sein, auch hat die Vermutung, dass gewisse Übereinstimmungen zwischen diesem Stecher und dem Meister E. S. durch den Spielkartenmeister vermittelt zu denken seien, vieles für sich; hat ja schon Lehrs nachgewiesen, dass sich in den späten Arbeiten des Spielkartenmeisters der Einfluss der Formengebung des Meisters E. S. geltend macht.

Dem Meister von 1446, der wenigstens das Verdienst einer gewissen Selbständigkeit und Originalität für sich in Anspruch nehmen kann, folgt bei Geisberg der Meister der Nürnberger Passion, der sich in seinen wenig erfreulichen Arbeiten auf die mehr oder minder freie Nachahmung fremder Kompositionen beschränkt. So kopiert er, wie Lehrs nachweisen konnte, frei nach dem Meister des Kalvarienbergs, und wie Geisberg wohl überzeugend dartut, nach dem Meister E. S. In der Kopie nach dem Schmerzensmanne des Spielkartenmeisters vermag ich allerdings die Hand des Meisters der Nürnberger Passion nicht zu erkennen, denn gegenüber der weichen und kraftlosen Modellierung der walzenförmigen Glieder beim Meister der Nürnberger Passion, zeigt die genannte Kopie L. 28a eine die Muskulatur stark betonende ungemein kräftige Modellierung, was besonders deutlich bei einem Vergleich des Kruzifixus des Meisters der Nürnberger Passion L. 9 und des Schmerzensmannes L 28a hervortritt. Übrigens will ja auch der Verfasser diese Zuweisung nur als eine persönliche Vermutung gelten lassen. Weit überzeugender ist die Zuweisung der Anbetung L. p. 150, Nr. 2, an den Meister der Nürnberger Passion, der das Blatt, wie Geisberg annimmt, nach dem Meister der Spielkarten kopiert hat. Dass es sich um eine Kopie handelt, ist durch den Verfasser wohl einwandfrei nachgewiesen, und dass das Original eine Arbeit des Spielkartenmeisters war, ist gleichfalls sehr wahrscheinlich. Gegen den Meister der Nürnberger Passion als Kopisten spricht der Umstand, dass besonders der Gesichtstypus der Madonna dem Meister von 1462 weit näher steht, als dem Passions- und dem Spielkartenmeister. Auch sei hier bemerkt, dass der Meister der Nürnberger Passion mit ausgesprochener Vorliebe diagonale Parallelschraffen zur Schattierung verwendet, während uns in der Anbetung ein System von fast ausschliesslich vertikal gerichteten Schraffen begegnet. Trotz vieler Übereinstimmungen scheint mir die Frage also noch offen zu sein.

Die künstlerische Bedeutung des Meisters des Johannes Baptista würdigt Geisberg in sehr treffender Weise wie er überhaupt, so weit dies der Gegenstand erlaubt, bestrebt ist, das künstlerische Moment neben der stilkritischen Prüfung zur Geltung zu bringen.

Es folgen die primitiven niederländischen Stecher, an deren Spitze die Meister des Todes Mariä und des Kalvarienbergs stehen. Dass die Tätigkeit der beiden Meister noch vor die des Spielkartenmeisters fällt, haben sowohl Lehrs als Geisberg ausgesprochen. Allerdings betont Geisberg hier ganz ausdrücklich, dass von einer Priorität etwa im Sinne einer Erfindung und einer dadurch bedingten Abhängigkeit der oberdeutschen Stecher nicht die Rede sein könne und dass es somit verfrüht wäre, daraus irgend welche Schlüsse auf die Entwicklung des Kupferstiches zu ziehen. Lehrs lässt die Meister des Todes Mariä und des Kalvarienbergs in den 30er Jahren des 15ten Jahrhunderts wirken

und stützt sich besonders auf die Verwandtschaft der Formengebung des letzteren mit den Miniaturen des Horariums des Herzogs von Berry in der Bibliothek von Chantilly. Die auffallende stilistische Übereinstimmung, die ohne Zweifel hier herrscht, lässt mich den Beginn der Tätigkeit des Meisters des Kalvarienbergs ein Jahrzehnt früher, also in die 20er Jahre des 15ten Jahrhunderts setzen, und nicht viel später werden wohl die früheren Arbeiten des Meisters des Marientodes, wie besonders die Stigmatisation des heiligen Franziskus, L. 4, fallen. Das letztere Blatt sowie die früheren Arbeiten des Meisters des Kalvarienberges wie die Gefangennahme Christi und ganz besonders das Martyrium des heil. Stephanus, L. 7, zeigen noch deutlich jenen burgundisch-giottesken Stil des beginnenden 15ten Jahrhunderts, den Dvořák in seinem «Rätsel der Kunst der Brüder van Eyk», Jahrb. der Kunstsammlg. d. A. H. Kaiserhauses, XXIV., so treffend charakterisiert hat. Man vergleiche beispielsweise den Gesichtstypus des Königs auf der Marter des heil. Stephanus des Meisters des Kalvarienberges mit den Typen der heil. 3 Könige im Horarium von Chantilly, um sich von der geradezu überraschenden Übereinstimmung in der Formengebung zu überzeugen. Auch die Behandlung der Landschaft mit den zwischen den Bergkulissen aufragenden Türmen und Städten, wie sie beispielsweise auf der Gefangennahme Christi dargestellt ist, zeigt deutlich den Stil des beginnenden 15ten Jahrhunderts. Arbeiten allerdings wie der Hieronymus im Gehäus des Meisters des Todes Mariä, L. 5, oder der heil. Georg des Kalvarienbergmeisters, L. 5 und 6, dürften wohl schon den ausgehenden Dreissiger- oder beginnenden Vierzigerjahren des 15ten Jahrhunderts angehören. Wir werden daher wohl kaum fehlgehen, wenn wir die Tätigkeit der beiden Meister zwischen 1425 und 1445 setzen, doch dürfte wie auch Lehrs und Geisberg anzunehmen scheinen, dem Meister des Kalvarienberges die Priorität zukommen, ja Geisberg glaubt mit vollem Recht in der Gefangennahme Christi des Kalvarienbergmeisters, L. 1, einen ersten Versuch auf dem Gebiet des Kupferstichs zu erkennen. Dem Meister des Todes Mariä schreibt Geisberg 2 Blätter zu, die Lehrs bis jetzt in die Schule des Spielkartenmeisters eingereiht hatte; es sind dies der Türke mit dem Falken, L. 18, und die Dame mit dem Hündchen, L. 19. Eine Zuschreibung, die mir stilistisch und technisch durchaus begründet scheint, denn die beiden Blätter vereinigen tatsächlich alle charakteristischen Merkmale besonders des früheren Stils des Meisters, wie die Gesichtstypen, die merkwürdigen Fehler in der Verkürzung usw. Viel Ansprechendes hat auch Geisbergs Vermutung, dass der Kampf des hl. Georg mit dem Drachen, L. 14, den Lehrs gleichfalls der Schule des Spielkartenmeisters zurechnet, eine Kopie des Meisters der Liebesgärten nach dem Meister des Kalvarienberges sei.

So ist es Geisberg gelungen, fast alle noch unbekannten Kupferstiche dieser Epoche stilkritisch zu bestimmen und den Stecherwerken der verschiedenen Meister zuzuteilen, und hier liegt ein sehr hoch anzuschlagendes Verdienst dieser Arbeit.

Ein ganz besonderes Gewicht hat der Verfasser auf die historische Darstellung des Lebens und des Wirkens des Meisters E. S. und auf die chronologische und genetische Gruppierung seiner Blätter gelegt. Er

leitet diesen Teil seiner Arbeit zunächst mit einer Zusammenfassung alles dessen ein, was sich aus den Blättern des Meisters über seine Herkunft und sein Leben ermitteln lässt. Dass der Meister E. S. ebenso wie alle seine Fachgenossen Goldschmied war, ist nach Lehrs' und Geisbergs Ausführungen nunmehr wohl als sicher zu betrachten. Alles, was der Verfasser im übrigen vorbringt, scheint auf enge Beziehungen zu Strassburg hinzudeuten. An der Zugehörigkeit des Meisters E. S. zur Strassburger Familie Reibeisen glaubt der Verfasser nicht mehr mit der gleichen Bestimmtheit festhalten zu können wie früher. Doch sucht er seine Behauptung nunmehr dadurch zu stützen, dass Meckenem in seiner Kopie der Madonna in der Hauskapelle, L. 61, das Reibeisensche Wappen durch sein eigenes ersetzt hat, eine Beobachtung, die die Wahrscheinlichkeit eines solchen Familienzusammenhanges unstreitig erhöht. Geisberg sieht in dem Auftreten des niederländischen Einflusses das Hauptmoment, das den Meister E. S. von seinen Vorgängern, insbesondere vom Spielkartenmeister unterscheidet, wie er überhaupt von der Ansicht ausgeht, dass die Anregung zur künstlerischen Weiterentwicklung des primitiven deutschen Kupferstiches auf die Einflüsse der niederländischen Kunst zurückzuführen sei, und dass diese es sind, die die Meister der 2ten Periode des Kupferstichs über die der ersten erheben, während der Fortschritt der 3ten Periode durch das Eingreifen der Maler in die Weiterentwicklung bedingt wird.

Geisberg geht sodann zur chronologischen Gruppierung der Stiche des Meisters E. S. über, sucht aber nach Möglichkeit die Fehler der Hyperkritiker, wie Wendland[1]) zu vermeiden, indem er einer genauern Datierung oder Angabe der Entstehungszeit aus dem Wege geht, nur das Gleichartige vereinigt und so zu einer überzeugenden Entwicklungsreihe gelangt. Er teilt die Tätigkeit des Meisters in 3 Perioden ein. 1. Die Periode des Lernens. Ihr gehören die frühesten Stiche an, darunter vor allem die von Passavant dem Meister des Sibylle zugeschriebenen Blätter, in denen sich der niederländische Einfluss am deutlichsten kundgibt, ferner das berühmte Streitobjekt, die Ars Moriendi, L. 175—185. Nach den Ausführungen Geisbergs wird die Priorität der Stichfolge vor der Holzschnittfolge wohl kaum mehr bezweifelt werden können. Es wäre doch auch merkwürdig, wenn der Kopist die perspektivischen Fehler, die im Blockbuch überwunden sind, in der Stichfolge wieder angebracht haben sollte. Eine mühselige Arbeit, deren Grund kaum einzusehen wäre. Zu den Hauptwerken dieser frühern Epoche, die sich durch Zartheit der Technik, Unmittelbarkeit und Weichheit der Formensprache auszeichnet, gehört weiters die Verkündigung, das Liebespaar auf der Rasenbank und der grosse Hortus Conclusus.

Die Stiche der mittleren Zeit charakterisieren sich nach Geisberg durch eine grössere Kraft und Eindringlichkeit, aber zugleich auch Grobheit der Formensprache und durch ein stärkeres Hervortreten des plastischen Moments; die Draperie, die früher weich und fliessend behandelt wurde, wird jetzt in steife eckige Falten gebrochen; vor allem aber gewinnt in dieser mittleren Zeit die gestochene Linie immer mehr

[1]) Martin Schongauer als Kupferstecher von Hans Wendland. Berlin 1907.

an Selbständigkeit. Während der Meister E. S. in seinen früheren Arbeiten immer noch jene schummernde, an die Technik der Miniaturmalerei erinnernde Art zu schattieren zeigt, und sich hierbei auch der Kreuzlage bedient, sucht er in seinen späteren Arbeiten die Linie ganz durch sich selbst wirken zu lassen und vermeidet daher sowohl die allzu dichte Schraffierung als die Kreuzlagen. Die Geburt, L. II. 23, und der Sündenfall, L. II. 1, sind die ersten Blätter, in denen diese Stilwandlung voll zum Ausdruck kommt. Die Folge von sitzenden Aposteln, L. 112 bis 123, zeigt bereits den Übergang zu einer weiteren Entwicklungsstufe, denn während Blätter wie der heil. Johannes, Bartholomäus u. a. noch die steifknitterige Draperie der Frühzeit des mittleren Stiles zeigen, so verraten Blätter wie der Jakobus wiederum einen wesentlich weicheren, fliessenderen Faltenwurf.

Neben diesen Blättern der ersten Gruppe der mittleren Epoche lässt nun Geisberg eine zweite Gruppe gehen, die neben Merkmalen des primitiven Stils auch solche zeigt, die auf eine fortgeschrittenere Entwicklung deuten, und die daher als gleichzeitig mit der ersten Gruppe entstanden zu denken sind. Dieser Gruppe gehört vor allem der kleine Hortus Conclusus, L. 75, an, der in den Gesichtstypen an die Stiche der Ars Moriendi und an die frühe Verkündigung, L. 12, erinnert, in der Behandlung des Faltenwurfs und des Rasens aber bereits alle Merkmale der mittleren Periode zeigt. Gegen das Ende dieser Stilepoche macht sich gegenüber dem ruhigen steifen Faltenwurf der früheren Blätter ein gewisses manieriertes Überwallen, eine gewisse verschwenderische Überfülle der Draperie bemerkbar, die dann in den Spätarbeiten wieder einer einfacheren, aber umso planvolleren und abwechselnderen Behandlung des Faltenwurfs Platz macht. Diese Spätzeit wird ihrem Ende zu durch eine immer ausgiebigere Verwendung der Nadel ausgezeichnet.

Der Technik des Meisters widmet Geisberg ein besonderes Kapitel.

Den Schluss bildet eine Würdigung des Meisters der Berliner Passion, des Meisters des hl. Erasmus und Israhels von Meckenem, die im wesentlichen das schon früher in seiner Monographie Gesagte wiederholt. Eine bis jetzt noch unbekannt gebliebene Zeichnung für einen Doppelpokal im Germanischen Museum zu Nürnberg und ein Schützenkleinod im Cluny-Museum, die Geisberg als Arbeiten Meckenems erkannt hat, bilden hier eine wesentliche Bereicherung des den Goldschmied Meckenem betreffenden Monumentenmaterials.

Dem von Lehrs zusammengestellten Werk des Meisters des hl. Erasmus spricht Geisberg die nötige Einheitlichkeit ab und glaubt hier mehrere verschiedene Hände zu erkennen. Doch erklärt er seine Studien auf diesem Gebiet selbst noch nicht für abgeschlossen.

Die dem Werke beigegebenen Abbildungen erleichtern dessen Gebrauch wesentlich und geben eine wirklich klare Übersicht über die genetische Entwicklung des Kupferstichs dieser Epoche im ganzen sowohl als im einzelnen. Störend wirkt es hier nur, dass zuweilen die Reproduktionen derjenigen Blätter fehlen, die Geisberg zum Ausgangspunkt seiner stilkritischen Untersuchungen macht.

Fortunat v. Schubert-Soldern.

Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1910, 8° 188 S. 65 Abb.

V. hat mit glücklichem Griff ein entwicklungsgeschichtlich charakteristisches Gebiet, das niederländische Architekturbild, zu eingehender Bearbeitung gewählt. Abgesehen von einigen zumeist archivalischen Notizen in Oud Holland und van den Brandens Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool, ein paar mehr monographischen Arbeiten Bodes, Frimmels und Hofstede de Groots (und der Einsichtnahme in des letzteren reichen Schatz kunsthistorischer Notizen), war V. bei seinen umfangreichen Forschungen wohl nur von Galeriekatalogen und Künsterlexiken unterstützt. Kaum wesentliche Beihilfe boten die literarischen Quellen. Der Gewinn einer durchgehenden und klar erschöpfenden Darstellung des wichtigen Themas erfreut um so mehr, als es dem V. vergönnt war, ohne nennenswerten literarischen Ballast, Polemik, Kompromisse und dergleichen Unebenheiten den Weg zu führen.

Die Arbeit zerfällt, entgegen der Angabe der Inhaltsübersicht, ihrer Anlage und auch ihrer Qualität nach in vier Teile: eine sogenannte Vorgeschichte, die eigentliche Geschichte des Architekturbildes von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zu Emanuel de Witte (S. 19—126), eine in weiterem Umfang versuchte Fixierung der Raumprobleme der holländischen Malerei, schliesslich ein alphabetisch nach Künstlern und ein topographisch geordnetes Verzeichnis niederländischer Architekturbilder.

Der zweite, umfangreichste Teil bietet eine Fülle bisher wenig beachteten Materials in klarer Disponierung; kaum, dass man sich versucht fühlt, hie und da ein Fragezeichen anzubringen [1]). Interessant und neu ist die Zusammenstellung von Werken des Hendrik Arts. Bisher war in der Literatur nur ein Stich (Darstellung eines Kircheninterieurs) nach Erfindung des Künstlers bekannt. Von diesem Blatt ausgehend weist V. demselben eine Gruppe von „bisher als unbekannt oder unter verschiedenen . . Namen geführten" Architekturbildern zu [2]). Zumeist aber handelt es sich nicht um neue Bildbestimmungen (die meisten Architekturbilder sind ja signiert und datiert). Wichtig erscheint ein Hinweis auf die organische Verbindung des gesammelten Materials. V. ist in der glücklichen Lage, einem Vorbild folgen zu dürfen. Es wird S. 134 in einer Anmerkung genannt: Alois Riegl, das holländische Gruppenporträt.

---

[1]) Z. B. bei van Bassen. Seine Renaissance-Architekturen stehen zu seinen übrigen Architekturbildern in einem wesentlichen Gegensatz, weisen ausserdem so zahlreiche oberitalienische Reminiszenzen in den kombinierten Darstellungen auf, dass man doch wohl an eine Italienreise des Künstlers denken muss. (Vgl. darüber auch E. W. Moes' Artikel im Thieme - Becker'schen Künstlerlexikon.)

[2]) Uebersehen wurde, dass Hendrik Arts noch auf einem zweiten, ebenfalls von Joann Londerseel gestochenen grossen Blatt mit der Darstellung eines babylonischen Turmes als Erfinder signiert. (Exemplar in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek, Wien.) Wiewohl von sekundärer Bedeutung für die Untersuchung des V.s dürfte eine Erwähnung kaum in anderem Zusammenhang erfolgen (fehlt auch im neuen Künstlerlexikon).

Riegls epochale, für das Erkennen der Entwicklungsfaktoren so aufschlussreiche Forschungsmethode veranlasste wohl den V. über das Thema hinauszugehen und ein eigenes Kapitel über die Raumprobleme der holländischen Malerei (dritter Teil) anzufügen. Diese Darstellung will und kann vorläufig nicht erschöpfend sein; nur das Verhältnis der im Architekturbild gelösten Raumprobleme zu den übrigen holländischen Raumdarstellungen wird angedeutet. Riegls Methode ist in dem vorbildlichen Werke deduktiv; er geht vom Objekt aus. Die Entwicklung wird im idealsten Sinne deskriptiv erfasst. V. aber leitet den dritten, allgemeinen Teil mit einem Dogma ein (S. 130): „Wir können . beobachten . . dass die Kunst gleichsam in der Richtung des geringsten Widerstandes sich die jeweilig geeignetsten Völkerbegabungen für ihre Zwecke wählt. So zeigen sich innerhalb der Niederlande die Vlamen als die auf taktische Wahrnehmungen, die Holländer auf optische Wahrnehmungen eingestellten Augen". Das ist schwer beweisbar. Wir wollen ja nicht wieder jene antiquierte Richtung der Kunstgeschichtschreibung modernisieren, die mit Völkerbegabungen und Rassenproblemen Kunstrichtungen und Erscheinungen „erklärt", welche analytisch einem historischen Kunstverständnis näher gerückt werden können. V. bedauert (S. 129), dass „die Kunstgeschichte noch keine Darstellung kennt, in der auch während des 15. und 16. Jahrhunderts die gesamte holländische Kunst von jener der südlichen Provinzen streng geschieden wäre". Abgesehen davon, dass mir dies nicht als ein methodisches Desiderium erscheint, muss betont werden, dass die Kunstgeschichte noch überhaupt keine zusammenhängende Darstellung der niederländischen Kunst des 15. und gar des 16. Jahrhunderts kennt, die über eine monographische Addition hinaus sich mit den Entwicklungsproblemen auseinandersetzt. Als Memento aber für die Theorie der Begabung sei hervorgehoben, dass auch die mit italienischer Kunst beschäftigte Geschichtschreibung z. B. keine spezifisch venezianische Volksbegabung für optische Wertgefühle benötigt, weil diese eigenartige Erscheinung rein historisch und nicht psychologisch begründete Erklärung findet. (Wickhoff, Dvořák).

Im ersten Teil beschäftigt sich V. mit den „Bildarchitekturen"; es soll das allmähliche Entstehen einer neuen Bildgattung, des Architekturbildes, dargestellt werden. Da aber V. den Sicherheits-Koëffizienten der spezifisch holländischen Begabung (für optische Werte) nicht eliminiert, bleibt er die wichtigste Frage schuldig. (S. 50) „Hat schon das 16. Jahrhundert in Holland selbständig das Problem des Architekturbildes aufgeworfen oder übernimmt Holland dies Darstellungsgebiet einfach zu Beginn des neuen Jahrhunderts . . . ?" Man denkt unwillkürlich an das Gleichnis vom Blinden und vom Lahmen. Doch nein: (S. 50) „. . aus vereinzelten Anhaltspunkten lässt sich schliessen, dass es hier (Holland, 16. Jahrh.) eine von Antwerpen abweichende Auffassung des Raumes gab". Aertgen van Leyden wird in dem eben zitierten Kapitel über „Anfänge in Holland" als erster (Mitte 16. Jh.) und einziger Vertreter der neuen Bildgattung genannt. Eine Zeichnung, deren bestimmte Zuweisung mangels Vergleichsmaterials nicht erbracht werden kann, wird mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Künstler zuerkannt und ausführlich als holländisches Charakteristikum beschrieben. Da müssen wir uns doch fragen, ob

dieser Künstler vereinzelt dasteht. Holländische Begabung? V. hat es unterlassen, der Frage überhaupt näher zu treten; zum Glück gibt van Mander bündigen Aufschluss (Flörke, van Mander, Bd. 1, S. 282): „Sijn eerste wijse van teyckeninghe was seer op de manier van zijn Meester Cornelis Engelbrechtsoon. Naemals siende eenighe dinghen van Schoorel, werdt zijn maniere daer nae te voeghen, oock nae de Heemskercken, insonderheyt in Metselrije, daer hy te heel fraey van is gheworden“ [1]. Die Frage kompliziert sich weiter, da V. den Heemskerck in einer Reihe mit den Vlamen anführt, die etwa seit 1540 statt der mit dekorativem Schmuck überladenen Bildarchitekturen rein italienische Architekturformen (S. 15) anwenden: Die Architektur bekommt ein nüchternes Aussehen. Es ist nun unmethodisch, wenn V. die Architekturzeichnung Aertgens auf „optisch“ oder „plastisch“ nicht mit dieser, Aertgen vorhergehenden Richtung, sondern mit — Mabuse vergleicht (S. 50/51). Und gerade um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist die gemeinsame, gleiche Tendenz in Holland, Antwerpen und Lüttich nicht gut zu verkennen. Überdies erschöpft sich die Reaktion gegen das dekorative Element nicht an der nüchternen Architektur eines Coxie und ähnlichen Vereinfachungen in Stichen des Cornelis Matsys oder Lambert Suavius, auch nicht in dem angeführten Gemälde des Heemskerck (Anbetung der Könige), denn die konsequente, weit darüber hinausgehende Entwicklung vollzieht sich auf einem anderen Gebiete, dem V. seine Aufmerksamkeit nicht zuwandte: den Handzeichnungen. Es ist gewiss kein Zufall, dass wir von Künstlern wie Lombard, Floris, Heemskerck Zeichnungen und ganze Mappen kennen, deren Zahl und Art der Darstellung mit jenen der früheren Periode überhaupt nicht zu vergleichen sind. Und für eine Geschichte des Architekturbildes sind diese Einzelstudien, Naturstudien, von wesentlicher Bedeutung. Ich nenne nur die römischen Architektur- und Ruinenskizzen des Heemskerck (Berlin!), die gleichzeitigen Architekturaufnahmen des Hieron. Cock (die später im Stich reproduziert wurden). Aus diesem Milieu nur erklärt sich die Entstehung einer eigenen Bildgattung, des Architekturbildes, und es ist weiter auch vielleicht kein Zufall (vgl. van Mander), dass V. von Aertgen für die „Anfänge in Holland“ nur eine Zeichnung anführen kann.

Die Reichhaltigkeit des von V. bearbeiteten Materials erhellt aus den beiden sorgfältigst gearbeiteten Registern, die als ein eigener (vierter) Teil der Arbeit erwähnt werden müssen. Denn nur die wichtigsten und entwicklungsgeschichtlich bedeutendsten Bilder konnten in der mustergültigen Bearbeitung der „Geschichte des Architekturbildes“ (zweiter Teil) berücksichtigt werden.

Wien, im Jänner 1910. F. M. Haberditzl.

---

[1] Ich zitiere absichtlich den holländischen Text, weil die Uebersetzung Flörkes: „richtete sich dann nach den Bildern von Heemskerck, besonders was das Architektonische anlangte . . .“ nicht richtig ist.

Andy Pointner: Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Strassburg, Heitz 1909. XXI u. 201 S. 22 Taf. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 68.

Ein dankbares Thema hat sich Andy Pointner in der Monographie Agostinos erwählt. Denn durch die Forschungen der Rossi, Bode und die älteren der Cicognara und Gaye sind die wichtigsten Daten dieses Lebens und dieser Künstlerentwicklung festgelegt; die Darstellung ist hier nicht mehr einzig auf Hypothesen angewiesen, doch blieben der interessanten Einzelfragen immerhin genug. Die Hauptwerke des Meisters befinden sich noch heute an Ort und Stelle, und die Literatur über sie ist noch nicht in das Unübersehbare gewachsen. P. hat beides — Werke und Bücher — eingehend studiert; sein ehrliches Bemühen, den Stoff zu meistern ist unverkennbar, und ein paar neue Bausteine hat er dazu gebracht, doch das abschliessende Werk über den Botticelli der Quattrocentoplastik hat er uns nicht geschenkt.

Agostino war Florentiner, einer von denen, die weit herumgekommen, viel fremde Art gesehen und meist in der Fremde tätig gewesen sind. Aber in Florenz ist er gross geworden, in den dreissiger Jahren des Quattrocento, als Ghibertis Paradieses-Pforte, Lucas und Donatellos Sängerkanzeln, sein Verkündigungstabernakel, die Reliefs der „alten Sakristei" und die Reliefs des Luca della Robbia für Domaltar und Campanile entstanden sind. Hat Agostino an einem dieser Werke als Lehrling mitgeholfen? In wessen Werkstatt hat er die Handgriffe des Steinbildhauers, des Holzschnitzers und Tonbildners gelernt? Ist er schon damals zu Architekten — etwa Alberti — in Beziehung getreten? Nur einige von diesen Fragen hat P. berührt. Er betont — wie andere schon — donatelleske Einflüsse in Agostinos Stil: nicht nur in der dramatischen Erzählungsweise und der reichen Milieuschilderung kommen sie zum Vorschein, mehr noch in der Reliefbehandlung, die für den Hintergrund das zarte, z. T. nur geritzte Stacciato, für die vorderen Flächen gelegentlich den flachgedrückten Kameenstil benützt. Auch Beziehungen zu Ghiberti weist P. an Gewandmotiven in den Kapellentüren S. Francescos in Rimini nach. Mehr überraschte mich dort die Kopie nach Simson mit der Säule, aus der Umrahmung der Paradieses-Pforte; eine wörtliche Entlehnung, die man bis heute nicht bemerkt.

Auf jeden Fall hat aber Agostino bereits in seiner ersten selbständigen Arbeit, den vier Reliefs am Modeneser Dom (1442), den eignen ausgeprägten Stil: reiche Figurenkompositionen vor architektonischem Hintergrund, schlanke Propositionen und durchsichtige, flatternde Gewänder, die bei der eilenden Bewegung ihrer Träger in runden Kurven schwingen. Nur sind Formen und Modellierung hier noch sehr viel gröber und primitiver, als in den späteren Werken.

Auch für die nächsten Jahre ist noch viel aufzuklären (das Berliner Madonnenrelief, das P. hier erwähnt, gehört vielmehr der Zeit der Bernardins-Fassade und des Reliefs im Florentiner Dom-Museum an). 1446 ist Duccio laut Angabe seiner Mutter in Venedig — seit wann, ist ungewiss — und man nimmt an, dass er damals auch in der Paduaner

Werkstatt von Donatello tätig war, wohl nur für kurze Zeit, denn schon 1447 oder nur wenig später arbeitet er in Rimini am Innenschmuck von S. Francesco. Die empfangenen Eindrücke, die hier sein Stil verrät, entscheiden am ehesten über die vorangegangene Zeit. Denn eine ganz genaue urkundliche Nachricht fehlt auch hier, und je nachdem die neuerliche Forschung Duccios erfindenden und manuellen Anteil an den Reliefs und Statuen Riminis für grösser oder kleiner hält, hat sie den Aufenthalt dort zehnjährig (1447—1457) oder kürzer angenommen. — Wichtig ist hier die Frage nach seinen Mitarbeitern, ebenso bedeutsam aber auch die nach dem leitenden Baumeister und seinem Verhältnis zum dekorierenden Bildhauer. — Leider hat P. von Geymüllers so wichtigen Alberti-Aufsatz in der Architektur Toskanas übersehen und nimmt — älteren Arbeiten folgend — dessen Anteil nur für die Aussenfassaden an. Ich meine aber, es geht aus den von Seitz u. a. veröffentlichten Briefen aufs deutlichste hervor, — aus Einzelheiten, wie aus dem Tenor des Ganzen — „dass Alberti nicht nur einmal ein Kapitäl-Modell geschickt hat", sondern auf die sorgfältige Ausführung seiner Anordnungen bis in viele Details hinein den grössten Wert gelegt. Sein berühmter, meist unvollständig zitierter Ausspruch bezieht sich ja auf das Interieur von S. Francesco: „Le misure e proporzioni de' pilastri, tu vedi onde elle nascono, ciò che tu muti discorda tutta quella musica". Freilich, sein Plan blieb unvollendet; ganz ausgeführt nach seinen Intentionen würde der Ruhmestempel des Sigismondo Malatesta dem Interieur von S. Andrea in Mantua nicht unähnlich erscheinen. Hier wie dort ein Tonnengewölbe (in Rimini sollte es des alten Unterbaues wegen von Holz gebildet werden), dessen Mauern von hohen, schattigen Kapellen-Öffnungen unterbrochen waren, und als Steigerung für den Blick des Hereinkommenden war eine flache Kuppel über dem Chor geplant. So grosse, schlichte Rundformen, an deren Stelle dann doch der alte offene Dachstuhl blieb, hätten das Vielerlei des Wandschmucks, die bunte Unruhe der reliefgeschmückten Pfeiler zu einem ruhigen Gesamteindruck geeint.

Man pflegt gegen Albertis Autorschaft beim Interieur von S. Francesco einzuwenden, dass die Verkleidung und Teilung der Pilaster durch Reliefs dem Florentiner nicht entsprächen, man vergisst aber, dass gerade Alberti entscheidende Einflüsse in Rom erhalten, und dass er andrerseits wahrscheinlich nicht nur durch die Proportionen der alten Kirche, sondern auch durch die schon begonnene Dekorierung (der dritten Kapellen rechts und links) zu Konzessionen gezwungen war. Denn wie P. und einige der älteren Forscher betonen, sind ja die ersten und vierten Kapellenpaare einander sehr verwandt, und ganz entschieden renaissancemässiger im Dekor, als die dritten Kapellen rechts und links, mit denen sie nur einige Übereinstimmungen sehr äusserlicher Art besitzen. Bei den ersten und vierten Kapellen stimmt das Prinzip der Pilastergliederung wie die Umrahmung der einzelnen Rechteckfelder durch kleine Pilaster und Gebälke überein, und das Ganze lagert hier wie dort auf phantastischen Sockeln, Elefantenpaaren oder Fruchtkörben, an die sich Putten schmiegen; die Schranken haben hier eine durchbrochene, streng renaissancemässige Musterung. Die überragenden Säulen mit wappenhaltenden

Putten sind nur der Übereinstimmung mit der höheren Balustrade an den dritten Kapellen wegen angebracht. Für diese vier Kapellen ist, n. m. E. Albertische Erfindung anzunehmen nicht nur im ganzen vielmehr bis in architektonisch-dekorative Einzelheiten hinein, unwahrscheinlich aber ist sein Anteil an der Komposition der Reliefs, den v. Geymüller annimmt.

Anders stehts mit den dritten grossen Kapellen und den zwei Türen, die zu den verschlossenen zweiten Kapellen zur Rechten und Linken führen. Hier sind die Pilaster häufiger horizontal geteilt, — ohne dass der Gegenstand: spielende und musizierende Putten das gefordert hätte — und zudem sind diese Horizontalen durch starke Profile energisch betont, während die senkrechte Umrahmung denkbar bescheiden ist. Ein Architekturmotiv, das zumeist in Venedig — an der Porta della Carta — und dem von der Lagunenstadt abhängigen Sebenico — Portal bei der Dom-Apsis — vorkommt. An venezianische Gotik erinnern auch das Laubwerk an den Konsolen unter Isottas Sarkophag, die Schranken: eine spitzbogig geschlossene Säulen-Galerie, sowie die Strich- und Schachbrettfriese an den Türen. Auch das Material der figürlichen Reliefs ist hier z. T. ein anderes, weicher Kalkstein der dortigen Gegend, anstatt Marmors. Man wird nach alledem annehmen müssen, dass die Kapelle Isottas begonnen war, als Alberti den Umbau der Kirche übernahm, aber Agostino mag hier schon unter einem von Venedig beeinflussten Architekten gearbeitet haben; sein schwingender Linienstil begegnet uns im besondern in der rechten Kapelle, wenn auch nicht in so ausgeprägt scharfen Formen, wie in den Marmorreliefs. Als Alberti danach den Bau übernahm, kam Agostino wieder mit toskanischer Renaissance in unmittelbare Berührung. P. glaubt auch an diese Reihenfolge, lässt den florentinischen Bildner aber „nicht von allem Anfang an am Baue beteiligt sein"; doch „soll er danach an der Spitze gestanden und bis in alle Details den Schmuck bestimmt haben". Solch Ruhmestitel muss unbedingt in der Hauptsache auf Leo Battista Alberti übergehen.

Auch bei der stilkritischen Verteilung der Reliefs an die Gehilfen Duccios ist P. sorgfältig — und gar zu vorsichtig gewesen. Meist beschränkt er sich darauf, Agostinos Anteil an Entwurf und Ausführung festzustellen. Bei der Statue S. Sigismunds glaubt er an Agostino ohne überzeugt zu sein; mir scheint sie sehr charakteristisch für Ciuffagni; dem auch die meisten Pfeilerreliefs und die obersten drei der vorhangfassenden Engel angehören; ferner wahrscheinlich der Erzengel in der Isotta-Kapelle und einige Pilasterreliefs der ersten linken Kapelle (der Madonna dell' Acqua). Freilich so wenig wie in Florenz, wo er neben den Niccolò d' Arezzo und Donatello tätig war, hat dieser ältere Steinmetz hier sein eignes Schönheits-Ideal oder auch nur seinen ausgeprägten Stil; einzig an den rundlich-plumpen Falten und den flauen Bewegungen — man beachte im besondern die Handgelenke — erkennt man ihn.

Noch undankbarer ist die Frage nach dem Anteil Simone di Francesco Ferruccis, dem angeblichen Donatello-Bruder, da von ihm nur eine gesicherte Arbeit, der steinerne Bilderrahmen zu Fra Angelicos grossem Flügelaltar, heute in den Uffizien in Florenz erhalten, ein grobes Stück mit wenig figürlichem Schmuck und zudem die gemeinsame Arbeit mit

Jacopo di Bartolomeo, nach Ghibertis Entwurf. Fruchtbringender ist ohne Zweifel Venturis Hypothese, dass Francesco Laurana in S. Francesco tätig war. Zwei Porträtreliefs im benachbarten Pesaro machen seinen Aufenthalt dort sehr wahrscheinlich, und für seine weiche Marmortechnik, mehr noch für seine reichenArchitekur-Veduten in feinem Stacciato wäre Agostinos Vorbild keine schlechte Erklärung. Vielleicht wird man statt der Hypothese von Rolfs, der den Dalmatiner in Florenz und Genua lernen lässt, seine Lehrzeit in der Heimat, in Venedig und den Marken annehmen dürfen. Gerade die jüngsten Publikationen der östlich-mittelitalienischen Kunst lassen seinen Stil nicht mehr so einzigartig wie früher erscheinen. Doch wie dem sei, man wird den Anteil der Gehilfen in Rimini erst klar erkennen, wenn man die Frage nach Agostinos eigener Stilentwicklung gelöst. Denn wenn sein Ideal, — bewegte Kompositionen, zierliche, magere Gestalten und dünne, flatternde Gewänder — bereits den Altar S. Gemignanos in Modena bestimmte — erst in Rimini finden wir die Steigerung der bewegten Kurve zum zeichnerischen Linienstil, der beinahe mehr an den ziselierenden Bronzebildner denken lässt, als an den absoluten Marmorplastiker, als der doch Agostino gilt. Solche Beobachtungen haben Schubring veranlasst — P. hat das Problem ganz übersehen —, in den besten Reliefs von S. Francesco die Hand des Baumeisters und Medailleurs Matteo de' Pasti zu erblicken, eine Hypothese, der nach m. D. Matteos Münz-Reverse entschieden widersprechen. (Viel mehr Verwandschaft haben etwa die Rückseiten von Boldus Filippo Maserano und Coradinis Ercole d' Este). — Wie Schubring glaube ich an Agostinos nahe Arbeitsgemeinschaft mit einem Bronzebildner, doch wird dieselbe eher in den vorangehenden Jahren in Venedig und Padua anzunehmen sein, und es liegt nahe, hier an Bellano uud Bertoldo di Giovanni zu denken, zumal des letzteren Reliefs wegen ihrer Stilverwandtschaft gelegentlich schon Agostino zugeschrieben sind. — Bei Agostino wie auch bei Bertoldo sind die schwingenden Faltengrate mitunter so selbständig gebildet, dass der Stoff wie in schmale Streifen aufgelöst erscheint; auch lieben beide die schlanken, bewegten Gestalten, wennschon Bertoldo im Figürlichen über Agostino steht. In Padua kommt solch' Stil an den Wundertatenreliefs und einigen der musizierenden Engeln vor; ausserdem wird man des Duccios Hand in den Reliefs der vier Marmorpfeiler von Donatellos Hochaltar erkennen dürfen. — Der Sarkophag einer Heiligen, der heute im Londoner Museum, unserm Meister schon häufig zugesprochen wurde, obwohl mehr venezianische als florentinische Tradition in ihm (weswegen er auch schon Bellano genannt), ist durch Venturi neuerdings Bertoldo zugewiesen. Auch das kann beinahe als Beweis für ihre Stilverwandtschaft gelten.

Von Rimini kam Agostino nach Perugia, schuf dort die Fassade von S. Bernardino und einen Altar für S. Domenico; 1462 war er in Bologna und zwischen 1463 und 1470 in Florenz, dann wieder bis zum Ende seines Lebens in der umbrischen Bergstadt. Auch hier hat P. auf Grund Rossischer Forschungen das urkundliche Material über die einzelnen Aufträge genau zusammengestellt; es giebt deren für die „umbrische Epoche" mehr, als für Rimini, und die Probleme sind hier weniger kompliziert, so blieben weniger ungelöste Fragen zu-

rück. Freilich auch da sind manche Angaben zu allgemein, zu wenig präzisiert, manche Beschreibung unanschaulich und ohne Erwähnung des Entscheidenden. So über ein Fragment der Maesta delle Volte in Perugia: „Mann ohne Kopf, ganz schlecht und matt ausgeführt, der Stein erscheint weicher, vielleicht nicht zugehörig In einer Hand ein Stück Eisen mit einer kleinen Kette". — Eine Abbildung ist nicht beigegeben, und es ist einigermassen schwer, da die Notizen über andere Stücke z. T. nicht ausdrucksvoller sind, den Originalen fern, die entsprechende Photographie mit Ps. Schilderung zu identifizieren.

Agostinos erste Arbeit in Perugia, die S. Bernardins-Fassade, entspricht dem ausgereiften Stil von Rimini; nur sind die Gewandmotive noch weicher und phantastischer geworden; der Ausdruck z. T. noch komplizierter, die Modellierung ins denkbar Raffinierteste gesteigert. Im Architektonischen, in der so schlicht und gross gewählten Anlage des Ganzen, wirkt sichtlich der Einfluss Albertis nach. Hier wie in Rimini sind die pilasterartigen Wandungen durch Reliefs in architektonischer Rahmung horizontal geteilt; und wie an dem Portal des Malatesta-Tempels werden die Türöffnungen hier von fallenden Guirlanden eingeschlossen. Ganz neu aber ist das Dekorationsprinzip, das nicht nur die Farbe, sondern auch die Plastizität der einzelnen Teile in den Dienst der Gesamtwirkung gestellt hat. Rund um das Doppelportal sind die zartesten Reliefs vereint, an den beiden Seiten und im Giebelfeld aber stärkere Bauglieder, Hochreliefs und Freifiguren aufgestellt. So wirkt die Füllung des inneren grossen Bogens wie ein Gemälde oder Gobelin in einem stark plastischen Tabernakelrahmen. — Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass die heiterste Fassade der Frührenaissance das Oratorium eines asketischen Mönches schmückt, gerade an der Stelle, wo er, ein Vorgänger Savonarolas, die Weltverachtung gepredigt.

Aus gleichen Jahren stammt der grosse Altar S. Lorenzos für S. Domenico; an künstlerischer Qualität ist er jener nicht zu vergleichen. Das andere Material — gebrannter Ton, der aber weiss bemalt wie Marmor aussehen sollte — ist schuld daran; zudem blieb der ursprüngliche Aufbau nicht erhalten; schon 1484 wurde er baulicher Änderungen wegen abgerissen und seine „Figuren und Statuen" in einem Verkündigungsaltar wieder aufgestellt. — Der Kontrakt von 1459 giebt für den ursprünglichen Aufbau die genauen Masse und den Figurenschmuck im einzelnen an. — Leider hat P. den heute bestehenden nicht gemessen, und auf diesen Vergleich seine Rekonstruktion basiert. Auf keinen Fall stimmt heute noch das Verhältnis von Höhe und Breite, und wahrscheinlich ist der Altar, dessen Giebelfeld-Madonna wohl einstens das Hauptfeld schmückte, viel kleiner als der heutige gewesen. Von den vier im Kontrakt geforderten Heiligen sind die Johannes Baptista und Lorenzo — in den unteren Nischen — erhalten; statt der Petrus Martyr und Brigitta aber sind in den oberen Tabernakeln die Statuen der Verkündigung aufgestellt; von denen im Auftrag von 1459 nicht die Rede, stammen sie von einem anderen Altarwerk unseres Meisters — für den sie besonders charakteristisch, oder hat er sie erst bei der Neu-Errichtung 1484 dazu getan? Agostinos Todesdatum ist nicht bekannt, und deshalb ungewiss, ob er den Umbau des Altars erlebt. —

Von Perugia ging Agostino 1463 einige Monate nach Bologna; er arbeitete an einem Modell für die Fassade S. Petronios, aber hat, so scheint es, den Plan bald aufgegeben. Länger währte sein Aufenthalt in der Heimat; von 1463 bis 1470 ist er dort nachweisbar; 1473 von neuem in Perugia. Seine grösseren Arbeiten in Florenz sind leider nicht erhalten, weder die Gigantenstatue für den Dom noch die Auferstehung Christi für die Annunziata; wohl aber mehrere Madonnenreliefs, und eine in der Robbia-Werkstatt glasierte Terrakotta-Tafel: der Raub der Europa, heute beim Grafen Lanckoronski in Wien.

Hier ist sein Marmorstil, wie in der ersten Perugia-Epoche, von grosser Feinheit in der Modellierung und von einem gewissen Raffinement in der Formengestaltung. In den Madonnen der Florentinischen Dom-Opera, von Berlin und der aus Auvilliers im Louvre einen sich die kapriziösen Kurven der Gewänder, Haare und Flügel zu einem unruhig flimmernden Gesamtbild, in dem die zarten Formen der lächelnden Gesichter wie Ruhepunkte erscheinen.

Das ist die letzte Steigerung der Agostinoschen so eigenartigen Linienkunst. Seine letzten Arbeiten in Perugia (von 1473 an) sind schlichter und grosszügiger in Modellierung und Formdetail; so die Pieta im Dom — deren adoriende Heilige in den oberen Ecken vielleicht von Benedetto da Maiano sind —, die Fragmente der Maesta delle Volte und die halbfigurige Madonnenstatue, die P. 1458 datiert. Wie die Spätwerke des Benedetto da Maiano, der auch von reichen, vollen Formen zu grösserer Einfachheit gekommen, wirkt Agostino in seinen spätesten Arbeiten mitunter etwas leer und beinahe langweilig, denn die Absicht, nicht aber die erreichte Wirkung ist hier ernste Monumentalität. Auch ein Werk der Architektur gehört dieser Epoche an, die Porta S. Pietro vor Perugia, die deutlich genug den Alberti-Schüler verrät; es sind wohllautende Formen, die der Hochrenaissance nahe stehen. Von Agostinos Schülern aus jener letzten Zeit, wie von Nachfolgern überhaupt wissen wir nichts; doch sein Reliefstil klingt deutlich in umbrischen Skulpturen nach. So in dem Pastiglio-Relief der hl. Annaselbdritt im Dom von Perugia, in dem neben den flachen runden Formen der Agostinoschen Spätzeit Reminiszenzen an Francesco di Giorgios feine Fältelungen und lächelnde Typen erscheinen[1]).

Agostino ist keiner von den ganz Grossen gewesen; auf die Entwicklung der Renaissance-Skulptur hat er kaum eingewirkt; und erst in reifen Jahren gewann er ein formales Können, das dem seiner bekann-

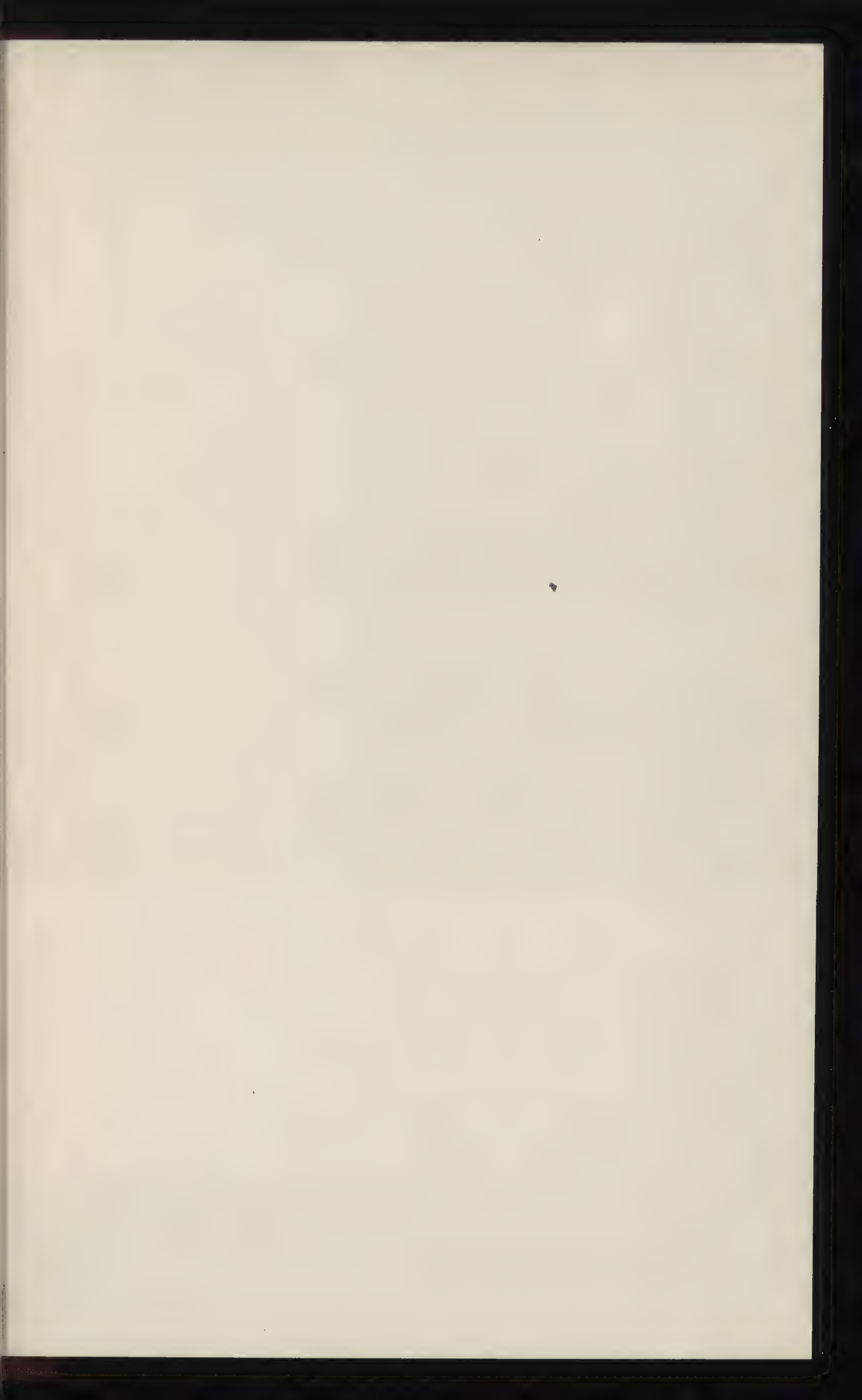
---

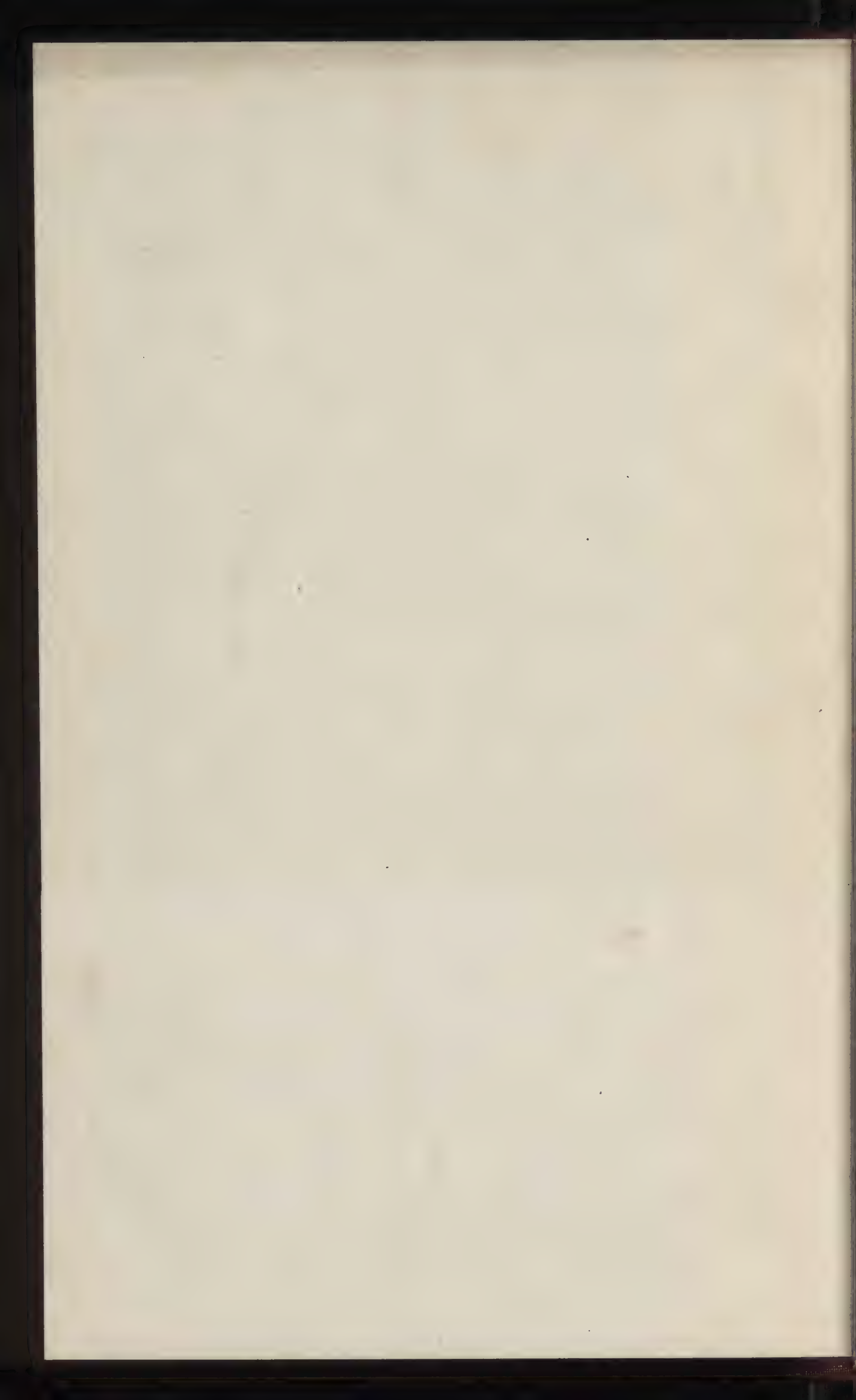
[1]) Auch aus anderer Ursache heraus ist dessen Aufenthalt in Perugia am zunehmen: nicht des bronzenen Reliefs der Geisselung Christi wegen, die Bode für Lionardo angesprochen, Schubring aber Franc. giebt, sondern vielmehr des interessanten grossen Tonreliefs der Kreuzigung Christi im Kaiser Friedrich-Museum wegen, das aus S. Maria in Monteluce stammen soll. Seine deutlichen Reminiszenzen an Quercia und an Altarwerke Donatellos, der ja 1458—1462 in Siena war, sprechen bei diesem aus Perugia stammenden Meisterwerk für einen Sienesen, und die Verwandtschaft mit der grossen Pieta der Osservanza lässt hypothetisch an Francescos di Giorgio Umkreis denken.

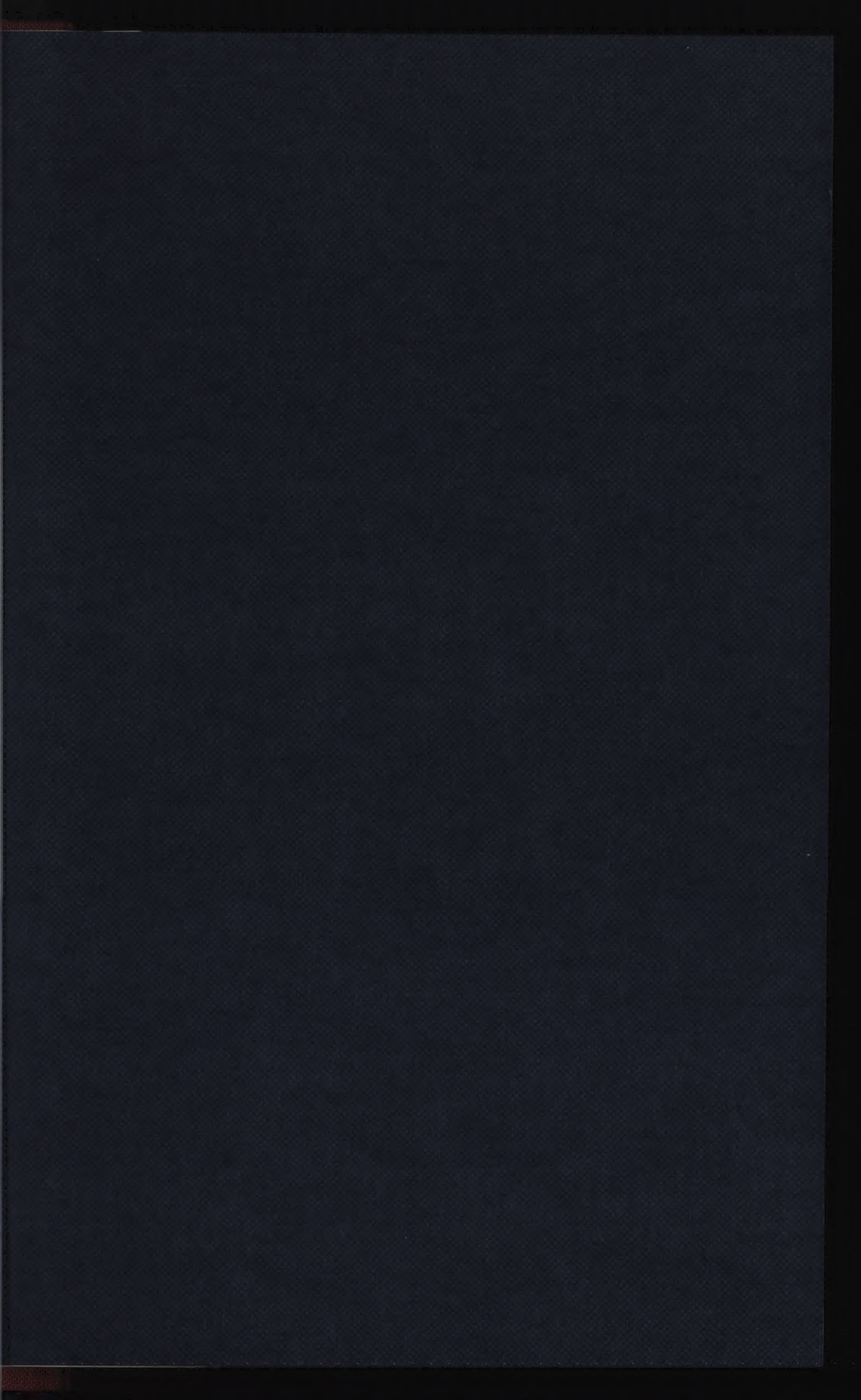
teren Zeitgenossen nahekam. Doch er besass ein eigenartiges Schönheitsideal, einen deutlich ausgeprägten, ganz eigenen Geschmack, und dem ist er treu geblieben, trotz der Wandlungen seines Stil, vielmehr seiner Technik. Die persönliche Note in seiner Kunst schafft ihm seine Stellung in der Geschichte der Renaissance.

Frida Schottmüller.

---









GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00696 5954

